HISTORICA

PETER SCHNEIDER

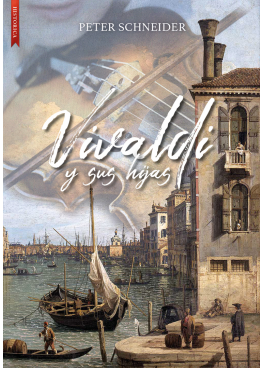
Vivaldi y sus hijas

©Franziska Hauser

Peter Schneider (1940), nacido en Lübeck y residente en Berlín (occidental) desde 1961, es uno de los escritores más importantes de su generación.

Es autor de numerosos ensayos y artículos políticos, publicados en su mayoría en *Kursbuch*, la revista fundada por Enzensberger, así como del guion de la película *El cuchillo en el agua*.

Ha publicado varias novelas, de las que se han traducido a nuestro idioma: *Lenz* (1976), *Ya soy un enemigo de la constitución* (1982), *El saltador del muro* (1982) y ahora *Vivaldi y sus hijas* (2021).



Con la Venecia decadente del siglo XVIII de fondo, esta apasionante novela se adentra en la vida de Vivaldi y en un hecho insólito y desconocido: su colaboración con un orfanato donde creó la primera orquesta de mujeres de Europa.

Peter Schneider tiene una misión: quiere escribir un guion cinematográfico sobre la vida de Vivaldi, para hacer una película. A pesar de su éxito actual, sabe que las composiciones del músico permanecieron completamente olvidadas hasta hace unos cien años, en que vieron de nuevo la luz. Y descubre todavía más cosas, como por ejemplo que en 1703 entró a trabajar como maestro de violín en el Ospedale della Pietà, que acogía tanto a niñas de buena familia como a expósitas y necesitadas. El «cura rojo», como se le conocía, padece asma, no puede dedicarse al sacerdocio, así que se consagra a la música y crea en Venecia la primera orquesta femenina de Europa. De ahí arranca una meteórica carrera musical que lo llevará a lo más alto y, posteriormente, al olvido. ¿Cómo? ¿Por qué? Estos y otros aspectos se desgranan en esta maravillosa novela documental y biográfica, que encantará a todo amante de la música y de la historia.

Vivaldi
y sus hijas

Vivaldi y sus hijas

Título original: *Vivaldi und seine Töchter*

Original Title: "Vivaldi und seine Tœchter" by Peter Schneider
© 2019, Verlag Kiepenheuer & Witsch GmbH & Co. KG, Cologne/ Germany
© de la traducción: Noemí Jiménez Furquet

La traducción de este libro ha sido respaldada por una subvención del Goethe-Institut.
The translation of this work was supported by a grant from the Goethe-Institut.

© de esta edición: Libros de Seda, S. L.
Estación de Chamartín s/n, 1ª planta
28036 Madrid
www.librosdeseda.com
www.facebook.com/librosdeseda
@librosdeseda
info@librosdeseda.com

Diseño de cubierta: Nèlia Creixell
Maquetación: Rasgo Audaz
Conversión en epub: Books and Chips

Imagen de cubierta: Pinacoteca Brera (Gran Canal de Venecia); Georgy Dzyura/ Shutterstock (joven tocando el violín).

Primera edición digital: noviembre de 2021

ISBN: 978-84-17626-54-9

Hecho en España – *Made in Spain*

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos. Si necesita fotocopiar o reproducir algún fragmento de esta obra, diríjase al editor o a CEDRO (www.cedro.org).

PETER SCHNEIDER

Vivaldi
y sus hijas

Libros de seda

Para Michael Ballhaus

Preludio

El operador de cámara Michael Ballhaus fue el primero que me empujó a investigar la vida y la obra de Antonio Vivaldi. Mientras pudiera ver, decía Ballhaus con ligereza, aún quería grabar un par de secuencias bonitas con la música de Vivaldi; ya las tenía en mente.

Yo sabía de la enfermedad incurable que estaba dejándolo ciego. Había consultado a los mejores especialistas del mundo, pero nadie había podido darle esperanzas de curación ni decirle cuándo acabaría perdiendo la vista. Su invitación a escribir un guion sobre la vida de Vivaldi era una oferta que no podía rechazar.

El nombre me despertó recuerdos de inmediato. Cuando era niño había interpretado sus conciertos más sencillos. A menudo los ensayaba en un aula vacía y con mis ejercicios, que allí resonaban de maravilla, atraía a las chicas del instituto hermanado. Como en la década de 1950 no había en la destruida Friburgo suficientes escuelas intactas, nuestro centro mixto se veía obligado a compartir espacio con uno femenino; todos los alumnos, chicos y chicas, del instituto Berthold y las chicas del instituto Droste Hülshoff tenían clase por la mañana o por la tarde en semanas alternas. Conque allí estaba yo después de las lecciones matutinas, cuando mis compañeros ya hacía tiempo que se habían ido en bicicleta a la piscina o a la pista de fútbol, en un aula del edificio de ladrillo rojo con mi violín, llenando los espacios con los arpegios de un

concierto de Vivaldi. Y haciendo como si no me percatara de las chicas que abrían la puerta durante el recreo, se quedaban bajo el dintel y me escuchaban con atención. Otros disfrutaron de sus primeros éxitos jugando bien al fútbol; yo, con Vivaldi.

Michael Ballhaus se había criado en Franconia, en el seno de una compañía ambulante que dirigía su padre. La familia viajaba por el país y representaba muchas piezas del repertorio mundial que, de otro modo, no habrían llegado a provincias. No es que se hicieran ricos, pero la compañía sobrevivió a la guerra y a la posguerra, y aún hoy sigue ofreciendo representaciones.

Mi padre, hijo de un pastor protestante, fue compositor y director, y se libró del destino fijado de convertirse igualmente en religioso gracias a su virtuosismo con las teclas y los pedales del órgano. Tras la guerra, obtuvo un puesto como primer maestro de capilla en la ópera de Friburgo. Allí solía ir yo a buscarlo después de clase. El portero de la entrada de artistas conocía al muchacho de la cartera a la espalda y el estuche de violín en la mano y lo dejaba pasar. Sabía que me conocía los pasillos zigzagueantes y las escaleras que llevaban arriba como la palma de la mano. Sin hacer ruido abría una de las puertas del interior del teatro. Llegado a las filas superiores, me acomodaba en uno de los asientos intermedios de la sala vacía, que, sin iluminación, resultaba inmensa, y esperaba un poco a que los ojos se me acostumbraran a la oscuridad. No veía nada más que el contorno de mi padre recortándose sobre el foso de la orquesta y, alumbradas por la luz del atril, sus manos, con la batuta en la derecha, capaz de desencadenar un poderoso *tutti* con un leve ademán ascendente. Y una vez que él y la orquesta habían encontrado el ritmo, su cuerpo en movimiento provocaba otro movimiento más: una fuerte sacudida de la cabeza, que hacía caer su mata de pelo rojizo sobre la frente; ¿sería capaz de ver algo? Hasta que no interrumpía el pasaje, no se apartaba el pelo con un movimiento despreocupado de la mano izquierda.

El programa de la ópera de Friburgo a principios de los años cincuenta me lo sé de memoria, casi compás por compás.

La opinión de mis hermanos, que comparto, es que nuestro padre no disfrutó del éxito que merecía. Sin embargo, nadie dudaba de su talento y a todos los que lo conocimos bien nos contagió su fascinación por la música.

A Vivaldi lo llamaban el *prete rosso* por su cabello pelirrojo. Hasta que no empecé a investigar no caí en la cuenta de un nuevo paralelismo entre el compositor y mi padre: al igual que Vivaldi, había padecido

asma. Mi padre sufrió los primeros accesos cuando, a instancias de su joven segunda esposa, mi madrastra, dejó su puesto fijo en el teatro y con casi cincuenta años comenzó una segunda carrera, que sus cuatro hijos músicos en plena adolescencia vimos como una deslealtad a su verdadera vocación. Viajó de una pequeña ciudad de provincias de los alrededores de Friburgo a otra mientras hacía las prácticas universitarias de música, aprobó el examen estatal en esta rama y acabó de profesor de Pedagogía Musical en la Escuela Superior de Música de Friburgo. Tras abandonar la ópera fundó en esta ciudad una sociedad filarmónica y, en la cercana y minúscula Staufen, un festival barroco que se ha convertido en toda una institución. Allí formé parte de los segundos violines e interpreté, entre otros maestros barrocos, a Antonio Vivaldi.

Vivaldi es hoy el compositor clásico más famoso del mundo: se interpreta con mayor frecuencia que Mozart o Beethoven. Es inevitable oír un par de compases de su música en los móviles, en el hilo musical cuando se llama por teléfono a empresas grandes y pequeñas, en ascensores, supermercados y restaurantes de Europa y los Estados Unidos, y últimamente también en los de los países pobres y emergentes. Los fragmentos siempre proceden de la misma obra: *Las cuatro estaciones*. Sin embargo, su creador cayó en el más absoluto olvido aún en vida y, cincuenta años antes que Mozart, fue sepultado en una fosa común de Viena.

Capítulo 1

Durante mis investigaciones me topé con un aspecto de la vida de Vivaldi que en Alemania ha permanecido prácticamente olvidado. El maestro, que nos ha dejado una obra poco menos que inabarcable, estaba consagrado al sacerdocio y en Venecia, su ciudad natal, apenas fue reconocido como violinista y compositor hasta que contaba casi treinta años. En las décadas siguientes se relacionó con príncipes, reyes, el emperador Carlos VI y hasta el papa. No obstante, durante la mayor parte de su vida activa trabajó por un salario modesto en un orfanato para niñas de Venecia, el Ospedale della Pietà, en la Riva degli Schiavoni. Este sólido edificio con vistas a la isla de San Giorgio alberga hoy el hotel Metropole. Tras sus muros, Vivaldi formó con aquellas expósitas que poseían dotes musicales una orquesta y coro cuya calidad le procuró fama por toda Europa. Buena parte de la música de Vivaldi, y especialmente de su música sacra, aunque también la mayoría de sus conciertos para violín, la compuso para las *figlie della Pietà* y fueron ellas quienes la interpretaban.

Los conciertos se celebraban los domingos y festivos por la tarde en la iglesia de la Pietà, que por aquel entonces todavía era pequeña. Con los años, los conciertos alcanzaron tal grado de popularidad que príncipes, dignatarios eclesiásticos y notables de toda Europa viajaban a Venecia para escuchar a las *figlie* de Vivaldi.

La orquesta, formada en exclusiva por las propias expósitas o mujeres que habían sido aceptadas de niñas en la Pietà y habían terminado quedándose, fue la primera orquesta femenina de Europa. Instrumentos considerados típicamente masculinos, como la trompeta, la trompa, el timbal, el tambor o el contrabajo, eran tocados por mujeres. Las voces de bajo y tenor en las obras vocales las cantaban niñas o mujeres. Como el apellido de las intérpretes era desconocido o se mantenía en estricto secreto, se las conocía por su especialidad: Anastasia del Soprano, Cattarina del Violo, Maddalena del Violino, María della Tromba. Hasta a las *figlie di comun,* que no valían para la música, se las llamaba por el oficio que desempeñaban: Flavia della Cucina (cocina), Elisabetta della Saponeria (jabonería) o Zanetta della Biancheria (lavandería).

En los conciertos, las muchachas solían presentarse de blanco con ramilletes de geranios de ese mismo color en el cabello; las pocas veces que representaban fuera de la Pietà, también llevaban vestidos de color rojo tulipán. No obstante, la mayoría del tiempo eran invisibles. Durante los conciertos en la Pietà, y según exigían las normas de la institución, a las cantantes e instrumentistas se las podía oír, pero no ver. Permanecían ocultas al público por una robusta celosía colocada en la tribuna. El público tenía así la impresión de oír un coro y una orquesta celestiales, cuyos miembros carecían de cara o cuerpo.

Parte del orfanato de la Riva degli Schiavoni todavía sigue en pie; la construcción de la nueva iglesia del Ospedale, que se halla junto al hotel Metropole, comenzó cuando Vivaldi ya había muerto y no concluyó hasta 1902.

Capítulo 2

No existe pintura ni dibujo alguno que muestre a Vivaldi durante uno de sus conciertos o ensayos. Me imagino cómo prepararía uno de sus conciertos «para muchos instrumentos» —trompetas, salmoés, oboes, cuerdas y bajo continuo— con la orquesta. El único hombre en mitad de unas treinta mujeres. Un hombre poco atractivo, con el labio superior demasiado largo; un duende enérgico y nervioso, de nariz ganchuda y cabello rojo como el fuego, sentado al clavicémbalo y dirigiendo con la mano derecha libre. En un momento dado se detiene enojado y se dirige a una de las trompetistas.

—¡Maria della Tromba! ¡Cuarto de tono demasiado alto!

Maria repite el pasaje, pero Vivaldi niega con la cabeza, sacudiendo con fuerza el copete rojizo. Pronuncia el nombre de Maddalena del Violino, pero se levantan tres violinistas y Vivaldi las mira sin comprender.

—¿Por qué todas las Maddalenas tienen que tocar el violín? —exclama.

Las muchachas se ríen.

—¡La tercera Maddalena! Toca el pasaje para Maria, por favor.

Maddalena III interpreta dos veces con el violín el pasaje en que erraban las trompetas; primero con el fallo y luego bien afinado. Vivaldi asiente con impaciencia.

—¿Oyes el error, Maria? Aunque tú no lo oigas, Dios sí. ¡Y Dios sufre terriblemente cuando oye algún fallo! ¡Una vez más, todas!

Les da la entrada, pero no está satisfecho con el resultado.

—¡Más rápido!

Golpea el atril con la vara del arco, intenta imprimirles su estilo personal, el veloz y desenfrenado *rock* vivaldiano.

—Otra vez. ¡Y ahora lo más rápido posible!

A las chicas se les escapan una vez más las risas, que se propagan como una ola imparable de atril en atril. Aun así, quieren a su director. El maestro podrá ser irascible y hasta colérico, pero les hace reír. Y lo quieren más que nada porque las cree capaces de algo, y no solo de algo, sino de todo.

Vivaldi deja que se rían un par de compases y luego señala el comienzo con un amplio ademán. Tras un comienzo caótico, las muchachas se acomodan al rápido ritmo. Vivaldi parece satisfecho.

A la hora de irse, su mirada se cruza con la de la *maestra della battuta,* una gruesa monja que vigila los ensayos y lecciones de Vivaldi. Se encarga de asegurar la decencia y el decoro en el Ospedale, dado el caso, con ayuda de un bastón. Vivaldi sabe que para las lecciones son preferibles las mujeres y los eunucos. Y es que estos últimos, como una vez dijo la priora, «se dejan guardadas ciertas nimiedades en el calzón». Pero Vivaldi, que no es mujer ni eunuco, es insustituible. Él y su jefe, el director de coro y compositor Francesco Gasparini, son los únicos profesores varones entre unas cuatrocientas muchachas y sus educadoras. Las miradas entusiastas que alguna que otra chica lanza al sacerdote del largo cabello pelirrojo demuestran en cada ensayo a la supervisora la necesidad de su cometido.

Aborda a Vivaldi con brusquedad:

—¡La priora le ruega que vaya a verla!

Capítulo 3

La priora no está sola cuando Vivaldi entra en su despacho. Le presenta a un hombre vestido con unos impresionantes ornamentos.

—El excelentísimo y reverendísimo nuncio de su santidad.

Vivaldi ya ha oído hablar del dignatario. En sus edictos ha decretado una reforma rigurosa del clero veneciano. Sin embargo, según comentan los hermanos de Vivaldi en la mesa familiar, el religioso no tiene empacho en que le presenten a músicas de uno u otro de los cuatro orfanatos de la ciudad.

—El más humilde servidor de monseñor, Antonio Vivaldi —lo saluda este con una profunda reverencia.

—Don Vivaldi. —El enviado del papa le concede este tratamiento y le ofrece la mano para que le bese el anillo, a lo que el *prete rosso* responde acercándole la boca a una distancia ritualmente milimétrica —. Su fama, maestro, ha llegado hasta Roma. Así que, como es natural, no podía resistir la tentación de conocer al hombre que ha formado con las expósitas de la Pietà una orquesta a la que todo el mundo desea escuchar.

Vivaldi responde con una nueva reverencia.

El enviado del papa, explica la priora, desea renovar la fe en Venecia. El nuncio le quita importancia a la noticia con gesto campechano. Por supuesto que no es necesario informarle, dice, de

hasta qué punto se ha descuidado el estado espiritual de la ciudad. Curas y frailes lucen máscaras en Carnaval, se ganan sobresueldos como cantantes en los impíos teatros líricos, tienen concubinas, se entregan a la pedofilia y hasta invocan, para justificar sus pecados, ¡a Martín Lutero, el hereje alemán!

Vivaldi no duda en santiguarse.

Al nuncio, añade la priora, le preocupa que, además de sus renombradas maestras, en la Pietà también enseñen hombres.

—Hay dos: Francesco Gasparini y yo —contesta Vivaldi.

—De los cuales uno es clérigo ordenado —insiste el nuncio—. Por eso me gustaría que don Vivaldi, más allá de su labor musical, también cumpliera con sus deberes sacerdotales y dijera misa.

Vivaldi busca la mirada de la priora.

Una enfermedad de nacimiento, le explica al nuncio, le impide ejercer este servicio al que Dios y su madre lo habrían llamado. Más de una vez ha tenido que abandonar el altar al verse aquejado por crisis inexplicables.

—Que, por lo que tengo entendido, en alguna ocasión hacen que interrumpa la misa para ir a anotar una idea musical en la sacristía.

Vivaldi y la priora se escandalizan.

—Disculpe, monseñor —protesta ella—, pero ¡no se creerá usted esos rumores absurdos!

El nuncio sonríe con ambigüedad.

—¿Son absurdos o ciertos? ¿O ambas cosas?

—Se trata de una terrible opresión en el pecho —se justifica Vivaldi —, un fuego interior que desde niño me roba la respiración. A veces es tan grave que no puedo ni atravesar un puente a pie y he de hacerme llevar. Ha sido precisamente mi incapacidad para ejercer adecuadamente el sacerdocio lo que me ha obligado a refugiarme en mis pobres talentos como violinista y compositor.

Vivaldi no ha concluido su apología cuando sufre una suerte de jadeos y espasmos. El nuncio lo observa medio incrédulo, medio divertido. Parece considerar esta crisis un número cómico, máxime cuando Vivaldi ni siquiera ha mencionado el nombre científico de su enfermedad, conocida desde la Antigüedad: «asma».

—Al enumerar sus talentos se ha olvidado de uno: ¡el de actor!

La priora intenta calmar a los dos hombres. Dado el gran servicio que Vivaldi presta para la educación musical de las niñas, tiende a hacer la vista gorda sobre determinadas cuestiones. Pero dado que se acerca la fiesta mayor de la Pietà, la *Visitazione della Beata Vergine Maria ad*

Elisabetta, cuenta con que don Vivaldi celebre la misa.

Es imposible saber si el modo en que Vivaldi sacude la cabeza indica asentimiento o rechazo.

A continuación, la priora y Vivaldi acompañan al nuncio mientras visita el hospicio. Un barullo disonante de pasajes de violín, chelo, oboe, trompeta y fagot llenan los pasillos, acallados o matizados por voces de soprano, alto y otras dos misteriosamente graves. Vivaldi, que parece haberse recuperado, se queda petrificado como si un rayo lo hubiera sacudido al oír en la barahúnda de los ejercicios un tono desafinado: prácticamente todo lo que se ensaya y se canta allí procede de su pluma. Sin embargo, la priora le prohíbe tomar medidas inmediatas y exigirle una rectificación a la delincuente.

En la parte trasera del establecimiento se encuentran los talleres. En ellos se aprietan las *figlie di comun*. Algunas se sientan a los telares; estas confeccionan sotanas, casullas o velas; esas elaboran en grandes tinas jabón a partir de ceniza y grasa de vaca, y aquellas lavan y planchan, mientras que otras envasan medicamentos en la botica de la institución.

El nuncio se detiene a observar a una niña de tal vez ocho años, que aprende el oficio de una robusta capataza. La pequeña no consigue atravesar la basta lona para velas con la aguja que sostiene en la manita. Cuando por fin lo logra, el nuncio lanza un «*Brava!*» en voz alta.

Capítulo 4

Una brumosa tarde de noviembre Vivaldi sale a la calle. El aire es tan húmedo que podría beberse. No enfila la Riva degli Schiavoni, que discurre a lo largo del Canale di San Marco hacia el Arsenal. Prefiere caminar por las estrechas calles y callejuelas que, en paralelo al Gran Canal, llevan hasta la casa de sus padres en el barrio de Bragora. Podría recorrer este zigzagueante trayecto de diez minutos con los ojos vendados; lo ha hecho mil veces. No dirige la mirada a la isla de San Giorgio, cuya torre de la iglesia asoma brevemente entre la niebla al cruzar un contracanal. No se equivoca tomando uno de los callejones sin salida en sentido norte, que dan directamente y sin barreras al agua de otro de los contracanales; allí se acoplan las gabarras que transportan material para las obras de restauración de las casas medio en ruinas.

Vivaldi tiembla de rabia por las exigencias del nuncio y la extrema complacencia de la priora. La mujer sabe que, debido a su enfermedad, solo puede recorrer grandes distancias en góndola y, sobre tierra firme, en carruaje. Además, en Venecia es perfectamente normal que los curas no celebren misa. Venecia es la ciudad con la mayor densidad de curas y prostitutas del mundo, donde los primeros no pocas veces también son clientes de las segundas. De cada veinticinco habitantes de la ciudad, uno es un cura que solo hace uso de la sotana para librarse de

sus deberes cívicos como contribuyente y soldado. Curas que trabajan como preceptores al servicio de familias nobles, como cantantes y compositores en los teatros líricos, como espías y mensajeros, como notarios, que alumbran vástagos ilegítimos que luego acaban como «hijos sacrílegos» en la Pietá. Curas que jamás han subido al púlpito de una iglesia. ¿Qué quiere el nuncio de Vivaldi, quien, a diferencia de tales congéneres, ha escrito innumerables misas, oratorios, cantatas y conciertos para sus muchachas de la Pietà?

En una estrecha callejuela no se percata de que un patricio avanza en sentido contrario. Se comporta como si la vía le perteneciera y camina directamente hacia él; la verdad es que solo hay espacio para uno de los dos. El choque es inminente, un accidente de tráfico entre peatones en el siglo XVIII... y una denuncia contra Vivaldi. En el último segundo este se pega a la entrada de una casa y murmura una disculpa. No ha tenido en cuenta una importante norma de tráfico de la Serenísima: ¡los patricios siempre tienen prioridad! Los ciudadanos —sacerdotes incluidos— han de cederles el paso.

Al llegar a su casa natal en San Giovanni in Bragora, todo está listo para cenar pronto. La madre, Camilla, le explica que el padre aún debe ir a tocar esa noche al teatro San Giovanni Grisostomo. Antonio oye cómo, en una pieza contigua, se esfuerza por tocar un pasaje difícil. Apenas se detiene a saludar a sus hermanos, saca su violín infantil del armario y, tocando como loco, interrumpe al padre que practica tras la puerta. Los sonidos que el hijo extrae del medio violín suenan como los maullidos de unos gatos en celo. Los ejercicios al otro lado paran de repente, Camilla y los hermanos contienen la respiración y esperan a que se reanude el ritual bien conocido. Antonio afina el violín y repite sin errores el pasaje que al padre no le sale. Ahora se incorpora el violín de la otra habitación, sobre el cual el hijo improvisa una virtuosa segunda voz. La familia escucha absorta el dueto hasta que el padre atraviesa la puerta con el arco en ristre.

—*Ti ammazzo* —exclama el padre de Vivaldi antes de pincharle con el arco en la barriga.

—*Mangiamo, ragazzi. La pasta è pronta!* —los llama Camilla.

No todos los hermanos de Vivaldi se sientan a la mesa, pero a él, el primogénito, lo han esperado. Con el sueldo anual de ciento sesenta ducados que gana en la Pietà, Antonio sufraga la mayor parte del presupuesto familiar. Su padre, Giambattista, tiene dos trabajos. Comenzó de barbero y, gracias a su excepcional talento, ha logrado ganarse la vida como violinista. Ahora ha de correr a diario de un

puesto a otro —en la iglesia de san Marcos y en dos teatros líricos— para llegar a ganar una fracción del salario de su hijo mayor.

Dos de los seis hermanos de Vivaldi no están a la mesa. El segundo, Bonaventura, debería haber seguido los pasos de Antonio y, tal y como desea su padre, convertirse también en sacerdote. Pero se ha desviado del camino marcado y apenas deja verse por casa. El siguiente, Francesco, ha continuado el primer oficio del padre y trabaja como barbero. El tercero, Iseppo, aún es un niño y recibe los mimos de sus tres hermanas, Zanetta, Margarita y Cecilia.

¿Al acabar la cena Antonio ha abordado el espinoso asunto que siempre enfurece a su madre? No, que no empiece otra vez con esa conversación que lo único que hace es dejar heridos a su paso.

Vivaldi: «Por el amor de Dios, ¿por qué me habéis obligado a hacerme cura? ¡Era un niño prodigio, con ocho años era capaz de tocar las piezas más complicadas de Corelli y Scarlatti! ¡En Venecia, con su multitud de teatros e iglesias me habría hecho famoso y jamás habría tenido que decir misa!».

Camilla: «*Basta, Antò! Stai zitto!*».

El sacerdocio, eso no se lo discute, era la única esperanza de ascenso para una familia humilde y numerosa. Aunque las familias pudientes preferían este camino para el benjamín y no, como en su caso, para el primogénito. Haber nacido en una familia pobre no es algo que pueda echar en cara a sus padres. Además, cuando nació Vivaldi aún no existían los siete teatros líricos de Venecia. Así que lo único que oiría sería lo que tantas veces ha tenido que oír: «*Cretino!* ¿Cuántas veces tengo que recordarte el terremoto que hubo antes de que nacieras? ¿Y lo que, presa del pánico, les juré a Dios y a todos los santos? Que mi hijo, si salíamos de aquella, ¡sería cura! Y gracias a esa plegaria sobrevivimos los dos al terremoto. ¿Acaso quieres que rompa mi promesa? Da gracias de haber venido al mundo y de que te cuidemos. ¡Cálmate y cumple con tu deber!».

Y si Camilla no hubiera traído al mundo un hijo, sino una hija, ¿qué habría prometido para demostrarles su gratitud a Dios y a todos los santos?

Vivaldi: «Gracias, mamá, ¡eres la mejor!».

Los historiadores han buscado en vano alguna prueba del terremoto al que se refiere Camilla. Que su madre tal vez se lo haya inventado es algo que el Antonio adulto solo puede suponer, pero no corroborar. No obstante, lo que enfurece al hijo es que Camilla apele a su gratitud. Sí, puede ser, es posible que debido a su frágil salud y su talento único

haya recibido más atención y cuidado que sus hermanos. Pero ¿no tiene también más derecho? ¿No le ha dado a la familia mil motivos para estar orgullosa de él?

Capítulo 5

Más allá de la importancia del terremoto, es cierto que la madre de Vivaldi no lo tuvo fácil para dar a luz. Y el compositor no solo lo sabe por las frases de Camilla, entrecortadas por sus devotos agradecimientos, sino por lo que cuenta la partera que ayudó a que naciese en la casa paterna. Hasta el ultimísimo minuto no logró traer al mundo al pequeño Antonio. Y, según ella, el recién nacido estaba gravemente enfermo.

Pero ¿de qué enfermedad se trataba? ¿Tal vez le provocara esa «angostura del pecho» que ha determinado el resto de su vida y que lo sorprendió en mitad de la conversación con el nuncio?

Merced a su dilatada experiencia en el oficio, la partera se temía que el recién nacido pudiese morir en cualquier momento. Le vertió de inmediato agua sobre la cabecita y lo bautizó con las palabras: «Antonio Lucio, yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén».

Ocho semanas después, llevaron a la criatura a la iglesia de San Giovanni in Bragora, en el distrito de Castello, donde recibió el santo crisma. El sacerdote ungió los ojos, las orejas, la nariz, la boca y las manos del niño con el óleo y le puso sal en la lengüita para alejar al demonio. Durante esta ceremonia, que confirió legitimidad al agua de socorro, al pequeño Antonio lo sostenía su padrino, Antonio Veccelino.

Que hubiera logrado sobrevivir al nacimiento y las primeras semanas tenía que agradecérselo —en este orden o en otro— a su madre, a la partera y al Creador. El agradecimiento fue un deber con el que siempre estuvo familiarizado. Otros hermanos tuvieron menos suerte. La mayor, Gabriela Antonia, murió con dieciocho meses, poco después de que Antonio viera por primera vez la luz del mundo. La hermana que llegó inmediatamente después, Margarita Gabriela, nació tan débil como Antonio. Otros dos más pequeños, Iseppo Santo, de tres años, y Gierolima Michiella, de uno, sucumbieron a la viruela en cuestión de tres días. A pesar de todas estas desgracias, Antonio creció en una familia numerosa y compartió con seis hermanos, todos menores que él, la pequeña vivienda de Bragora. Desde que consiguiera el puesto en la Pietà, alivió a su padre de la mitad del alquiler. Y más tarde, cuando aumentaron los ingresos de sus óperas, firmaba él solo los contratos de alquiler de su familia.

Según la norma, los aspirantes al sacerdocio no podían ser menores de doce años. Los padres debían demostrar que estaban libres de deudas, que no habían cometido delito alguno y que estaban casados en el momento del nacimiento del hijo. A los aspirantes se los examinaba para ver si sabían leer y escribir, si no estaban enfermos ni contrahechos y si tenían conocimientos básicos sobre doctrina cristiana.

Con quince años, Vivaldi se presentó acompañado de sus padres y de dos testigos en el palacio del Patriarcado, en la isla de San Pietro di Castello, como aspirante al sacerdocio. Tres meses después recibió la tonsura. Siguiendo al resto de los candidatos, caminó hacia el patriarca con vestidura eclesiástica y una corta sobrepelliz blanca de lino colgada del brazo izquierdo. En la mano derecha sostenía una vela y en la izquierda, una bandejita de plata con unas tijeras. Cuando pronunciaron su nombre, respondió con el obligatorio *«adsum»* («estoy listo») y vio cómo el patriarca tomaba las tijeras. ¿Las consagraría rápidamente antes de cortarle el pelo a Vivaldi?

Lo que Vivaldi no pudo ver fueron los trasquilones que le dejó en la cabeza. No obstante, sí había observado, aunque a distancia, cómo tenía lugar el corte de pelo de sus predecesores. El patriarca primero cercenaba dos gruesos mechones por encima de las orejas, a ambos lados, luego un mechón en el colodrillo y otro en mitad de la cabeza. Cuando acabó con el aspirante Vivaldi, dejó los despojos, su magnífico cabello pelirrojo, en la bandeja de plata. Probablemente el pelo no debía mancillar el suelo de mármol.

Vivaldi se estremeció con cada tijeretazo, como si su pelo tuviera

terminaciones nerviosas. Si le hubieran dado la opción de elegir qué víctima sacrificar para demostrar su devoción, habría preferido dejarse cortar los lóbulos de las orejas. Además, el procedimiento tenía que repetirse constantemente porque el cabello volvía a crecer. No solía tener la oportunidad de verse en un espejo y tampoco la buscaba. Pero no quería renunciar a ese privilegio singular, que lo distinguía de todos los demás: el cabello rojo heredado de su padre.

De camino a casa sumó su voz a la de otros aspirantes, que se burlaban de la jerarquía de tamaño de las tonsuras. Un simple cura debía conformarse con una calva en el cabello de aproximadamente el tamaño de un ducado. Los obispos mostraban su superioridad haciendo que un peluquero experimentado ampliase el tamaño hasta el de un plato. Solo el papa poseía la prerrogativa de rasurarse todo el cabello salvo un ribete de pelo alrededor del cráneo... siempre y cuando aún le creciera algo.

Capítulo 6

Pero había una tribulación más que aquejaba a Vivaldi. En las semanas y meses previos a su tonsura sucedió que su *membrum virile* —«¡ese miembro pecaminoso que jamás debes tocar!»— de repente se endurecía y expelía un líquido pegajoso y transparente. Lo asía, lo apretaba con fuerza e intentaba detener la eyección. Las oraciones no ayudaban: el miembro rebelde no dejaba de emanar aquel extraño líquido, al contrario. Cuanto más apretaba, más líquido expulsaba y ni siquiera habría bastado una taza de té para recoger tal afluencia. Vivaldi sentía un enorme alivio cuando la revolución que se alzaba entre sus piernas acababa por perder fuerza y el *membrum virile* volvía a contraerse hasta adquirir su tamaño habitual.

¿Qué era aquello que su cuerpo emanaba? Al acercar la mano a la luz, el líquido que la manchaba ya no era transparente, ¡sino amarillento! Una mancha, una mácula, lo contrario de «inmaculado», de «sin mancha», de aquella virtud que correspondía a la inmaculada virgen María.

¿Era una suerte de pus que su cuerpo supuraba? No acertaba a distinguir herida o inflamación alguna. Además, durante el incidente no había notado dolor, sino un sentimiento de felicidad incomprensible y, sin duda, reprobable.

No había nadie con quien pudiera hablar de ello, ni siquiera

Giambattista. Vivaldi lavaba cama y cuerpo, y se iba a confesar. En lugar de ofrecerle una explicación para el enigmático fenómeno, el confesor le imponía penitencias y oraciones que, por cierto, no contribuían a impedir los contumaces impulsos del *membrum virile*.

Como su familia era demasiado pobre para pagar los dieciséis ducados que costaba la instrucción para entrar en las órdenes mayores, a Vivaldi no le quedó otro remedio que costearse los estudios como ayudante en la iglesia de su parroquia. Este tipo de formación estaba reconocida por la iglesia como alternativa a la asistencia a la Scuola Sestiere.

Tal vez su estatus de externo fuera la salvación de Vivaldi en cuanto que artista. Porque en casa continuó la formación musical de la mano del padre.

Se desconoce si tuvo otro maestro además de su progenitor. Algunos investigadores han mencionado a Giovanni Legrenzi, compositor y concertino de la Capella Ducale de San Marco, como uno de sus posibles maestros. Son sobre todo las capacidades de Vivaldi como compositor las que piden respuesta a esta pregunta: ¿quién le enseñó todo aquello? La afirmación de que existió una relación maestro-alumno entre Legrenzi y Vivaldi solo se apoya en el hecho de que ambos vivieron durante la misma época en Venecia y que el padre de Vivaldi estaba empleado en la capilla ducal. Siguiendo una deducción análoga e igualmente dudosa, Legrenzi ha llegado a considerarse maestro e inspirador de una docena de compositores más, aunque solo en tres casos se ha demostrado que tuvieran contacto con él. Michael Talbot, gran maestre de la investigación vivaldiana, llega a la conclusión de que tal hipótesis es demasiado simple, que las capacidades excepcionales de Vivaldi no se explican con algo tan obvio. ¿Qué magnífico maestro tuvo el genio de Wolfgang Amadeus Mozart salvo su padre? Además, Vivaldi tenía doce años cuando Legrenzi murió.

El único maestro demostrable y de importancia de Vivaldi sigue siendo su padre. No en vano compuso después el hijo tantas sonatas y conciertos para dos violines. Porque esa fue la constelación en la que se crio: con el padre siempre a su lado, primero tocando el primer violín y, más tarde, el segundo. Que los dobles conciertos de Vivaldi a menudo adquieran el carácter de un verdadero combate se debe precisamente a esta rivalidad. Por no hablar de que, en tiempos del Cura Rojo, los duelos entre violinistas de renombre estaban a la orden del día en las cortes reales. Y el público siempre declaraba un vencedor y un vencido. No había posibilidad de empate.

Antonio tarda pocos años en superar al progenitor en el arte de la interpretación y, en ocasiones, lo sustituye en sus distintos empleos. Con el virtuosismo de sus solos, el joven violinista despliega una libertad que no alcanza prácticamente ninguno de sus coetáneos. Solo algunas de sus espectaculares cadencias quedan registradas por él mismo y su alumna predilecta, Anna Maria. Un admirador, el noble alemán Johann Friedrich Armand von Uffenbach, se muestra maravillado en su diario de viaje: «Hacia el final, Vivaldi interpretó un solo, espléndido, al cual añadió una fantasía que realmente me atemorizó, ya que una interpretación semejante no se ha dado nunca ni puede darse: puso los dedos a una distancia mínima del puente, sin dejar sitio para el arco, y ello sobre las cuatro cuerdas, con imitaciones y a una velocidad increíble».

Con la expresión «fantasía», Uffenbach alude a una de las cadencias solistas de Vivaldi, que no aparecen plasmadas en su obra impresa. ¿De qué le habría servido al editor reproducir los delirios *a cappella* de un violinista que prácticamente nadie más que él podía tocar? Cuando habla de los juegos de prestidigitación de la mano izquierda de Vivaldi sobre el puente, von Uffenbach se refiere a que Vivaldi se acercaba a la nota la6 en la cuerda mi, que antes de Paganini apenas algún virtuoso había dejado oír. Johann Sebastian Bach, supuestamente tan severo y enemigo de semejantes extravagancias, transcribió nota a nota para el órgano una de las cadencias de Vivaldi, que evidentemente antes tuvo que ver manuscrita. Gracias a ello y hasta hoy, la mano derecha de los organistas se encuentra de lo más atareada.

Capítulo 7

El precoz virtuosismo de Vivaldi no impide que, bajo el ojo atento de Camilla, complete cada una de las etapas necesarias en su carrera sacerdotal. Un año tras acceder a la tonsura se reciben las órdenes menores: lector, exorcista y acólito. A continuación vienen las órdenes mayores: subdiácono y diácono. El 23 de abril de 1703, Vivaldi culmina un decenio de formación al ordenarse sacerdote con veinticinco años.

Durante seis meses, el cura asmático celebra misa a diario en la iglesia de San Giovanni di Oleo, donde había ejercido como subdiácono y diácono.

Pero ¿realmente era tan grave su asma?

El propio Vivaldi mantuvo viva la leyenda de que se vio forzado a dejar de decir misa debido a la opresión en el pecho. Según decía, las molestias respiratorias lo habían obligado repetidamente a abandonar el altar. En una carta dirigida en 1737 a su amigo Bentivoglio, afirma llevar veinticinco años sin decir misa, cosa que no volverá a hacer jamás «no por orden o prohibición, sino por mi propia voluntad, y ello debido a un mal que padezco desde la cuna».

En lo que a cifras se refiere, ya se trate del coste de un clavicémbalo o del número de sus óperas, no podemos tomarnos las palabras de Vivaldi al pie de la letra. Con no poca frecuencia resultan ser argumentos que utiliza para su propia defensa.

Si el número de misas por él celebradas es algo que se conoce en la actualidad, es gracias a la documentación presentada por Micky White en su monumental *Antonio Vivaldi. A Life in Documents*.

De esta se desprende que Vivaldi celebró en la Pietà y recibió el pago correspondiente a más de cien misas hasta el año 1706, tres años después de que dicha institución lo contratara. No obstante, normalmente se trata de misas encargadas por amigos y mecenas acaudalados y nobles, y que tuvieron lugar en un altar secundario. Quienes solicitaban esas misas pagadas obtenían el perdón de sus pecados y trato prioritario en el cielo. Con esta actividad complementaria se embolsó Vivaldi casi doscientos ducados y seguro que cuando, en noviembre de 1706, abandonó esta fuente de ingresos lo haría por un buen motivo, probablemente debido a su enfermedad. De esta manera perdía una parte sustancial de sus ingresos extra; el sueldo anual más alto que llegó a recibir en la Pietà ascendía a cien ducados. Sin embargo, si vemos la remuneración de Vivaldi por estas misas desde el punto de vista del consejo de gobernadores, se trata de una suma modesta, pues los comitentes ponían un precio a la salvación de su alma de entre dos mil y dos mil quinientos ducados. Una vez deducidos los costes para su asmático celebrante, el resto del considerable donativo se sumaba a la cuenta de ingresos de cierta institución caritativa de nombre Pietà.

Sigue siendo un misterio por qué durante los diez años de formación eclesiástica de Vivaldi no hay referencia alguna a su disposición asmática. Ni siquiera en las relaciones sobre el «célebre Vivaldi» de sus coetáneos encontramos mención alguna al respecto. Al mismo tiempo, nada apunta a que se inventase una enfermedad que, según sus propias palabras, llevaba aquejándolo «desde la cuna». Con todo y con eso, cabe suponer que se escudara más de una vez en ella ante situaciones críticas.

Capítulo 8

La oferta para ejercer el puesto de *maestro di violino* en la Pietà, que Vivaldi ha recibido nada más alcanzar el presbiterado, ha debido de ser un alivio para él.

El contrato inicial es de cinco ducados al mes, cuando en ese momento su padre gana quince ducados al año. Dos años después —con veintisiete, según los criterios de la época, Vivaldi ya no es ningún joven—, publica en Venecia su opus 1: *Suonate da Camera a Trè, due Violini, e Violone ò Cembalo*. Es probable que a partir de ese momento se deje crecer nuevamente la mata pelirroja que le valdrá el eterno sobrenombre de *prete rosso*.

Sin embargo, ha tenido que hacerse sus cálculos sin la Iglesia, sobre todo sin esa facción del Vaticano que, como reacción a la Reforma de Lutero, se ha propuesto imponer disciplina a los religiosos. La Iglesia católica no deja escapar tan fácilmente a uno de sus sacerdotes ordenados. El conflicto entre los votos de Vivaldi y su genio musical dominará toda su vida. Determinará y limitará sus opciones como artista, como hombre y como amante.

Al principio, su trabajo en la Pietà consiste en dar clase de distintos instrumentos de cuerda —violín, viola, violonchelo y clavicémbalo— a las expósitas y en encargarse de la adquisición y mantenimiento de los instrumentos. Tras la marcha de su superior, Francesco Gasparini, que

ha dirigido el coro, también asume esta labor. Pero no solo tiene que ocuparse de las alumnas de la Pietà. Su fama como formador y preceptor musical crece tan rápido que las familias acomodadas de Venecia envían a sus hijas e hijos a la Pietá para que allí reciban lecciones, de pago.

Un contrato oficial de la ciudad libra a Vivaldi del deseo del nuncio de que celebre misa. Ha de escribir un *sacrum militare oratorium*: los turcos acaban de ser expulsados definitivamente de Corfú.

Habían invadido la isla en el año 1716. La República de Venecia había suscrito una alianza con el Sacro Imperio Romano Germánico y, en agosto, dicha alianza había ganado la batalla definitiva bajo el mando del mariscal Johann Matthias von der Schulenburg.

Para celebrar esta victoria, Iacopo Cassetti, el libretista de Vivaldi, recurre a una leyenda narrada en el libro de Judit. Cuando el general asirio Holofernes ocupa la ciudad de la protagonista a fin de exigir el cobro de unos tributos impagados, esta se arroja a sus pies e implora piedad para los habitantes. El general se enamora al instante de la joven viuda. Judit hace dormir al bárbaro —el subtítulo del oratorio la presenta expresamente como triunfadora sobre la «barbarie de Holofernes»—, le corta la cabeza y libera la ciudad.

En tiempo récord —probablemente en cuestión de semanas— el campeón de la velocidad que es Vivaldi ya ha compuesto la música para el oratorio.

Tras un comienzo inseguro —Maria della Tromba estropea la entrada —, el estreno de *Juditha triumphans* se desarrolla sin contratiempos, para satisfacción de Vivaldi, y avanza raudo hacia un grandioso final. En la galería, el maestro, que dirige como embelesado, saca lo mejor de la orquesta y el coro. Las arias de Judit descienden cual mensaje de las esferas celestes sobre los espectadores, cautivándolos. En la nave de la iglesia se sienta la Venecia rica y entre sus filas, numerosos visitantes extranjeros. Algunas mujeres prorrumpen en ruidoso llanto o sollozos, una oyente entra en éxtasis y perturba el estreno con sus chillidos. Tras el final y por respeto al lugar, el público no aplaude, sino que, como es costumbre en la época, la obra es ovacionada con el sonar de las narices en los pañuelos y el taconeo de los zapatos sobre el suelo.

Vivaldi observa al público a través de la celosía y trata de identificar a los nobles y otros asistentes destacados. ¿No había anunciado su asistencia el joven príncipe sajón Federico Augusto, el futuro elector Augusto II el Fuerte? Presa de la emoción, Vivaldi solo reconoce a la priora y al nuncio.

Más tarde, él mismo se mezcla con la sociedad ilustre delante de la iglesia y deja que lo presenten. He ahí al embajador francés, que alaba las «voces celestiales» de las solistas. Si las dejasen, dice, superarían sin duda a las estrellas de la ópera de París.

El príncipe de Sajonia quiere entablar una conversación erudita con Vivaldi.

—¡Una música soberbia, don Vivaldi! Aunque no demasiado devota, precisamente. Si la palabra no me resultase tan odiosa, diría que es una música ¡revolucionaria!

—Es este tempestuoso ritmo anapéstico, que a uno lo arrastra —se inmiscuye el príncipe Felipe de Hesse-Darmstadt, gobernador de Mantua, otro diletante experto en música contemporánea—. Este dadadán, dadadán. ¡Dos breves notas no acentuadas seguidas de otra acentuada!

Vivaldi se encuentra algo desconcertado entre sus señorías, nunca ha oído la palabra «anapéstico».

—Disculpen, excelencias —dice por fin—. Todo lo que escribo es a mayor gloria de Dios y de la Pietà.

—Bien, bien —insiste el príncipe elector—, ¡pero su música también es una celebración de usted mismo, de las pasiones del pecador, de esa *stravaganza* que da nombre a una de sus piezas! ¿Por qué no viene a visitarnos a Dresde y le trae algo de brío a mi capilla real?

—O véngase a Mantua con nosotros —tercia el príncipe Felipe—. ¡Mantua está más cerca!

Vivaldi advierte la atenta mirada del nuncio.

—No puedo dejar solas a mis muchachas —responde cabizbajo.

—Especialmente a vuestra maravillosa trompista —añade el nuncio y, de broma, le apunta con un índice amenazador—. ¿Cómo se llamaba? ¿Maria del Corno?

Vivaldi lo saca del error con la mayor cortesía.

—No hay trompa alguna en este oratorio. Es probable que monseñor se refiera a la trompetista.

—¿Y cómo se llama?

—Agatha della Tromba —miente Vivaldi.

—¿Está seguro? ¡No he oído trompeta alguna en su oratorio!

Los dos príncipes, que han seguido la broma del nuncio con evidente placer, se enredan en una discusión sobre otro asunto: el poco cuidado de Vivaldi a la hora de tratar el contrapunto.

Capítulo 9

En casa de los Vivaldi parece que hubiera muerto un miembro de la familia. Pero no ha fallecido nadie, es mucho peor: Bonaventura, el segundo de los hermanos, ha sido expulsado de la ciudad. ¡Precisamente Bonaventura, a quien Camilla había destinado a seguir los pasos de su hermano mayor! Un par de semanas antes ha quedado inmortalizado en las gacetas por una provocación inaudita. Se lo considera el instigador de un grupo de tres jóvenes que se han dirigido con «intolerable descaro» a un noble. Naturalmente, el cronista no ha omitido que el delincuente es hermano del «famoso violinista don Antonio Vivaldi».

Una mañana, relata el gacetillero, Bonaventura y sus cómplices se toparon con un patricio al que —tal vez porque en ese momento salía de una botica— Bonaventura confundió con un médico. El joven le habría pedido al supuesto galeno que le tomara el pulso. Cuando el aludido no accedió a semejante solicitud, Bonaventura se habría bajado los pantalones y le habría enseñado el «*membrum*». El acta judicial señala que, poco antes del delito, los tres habían salido de la casa de una mujer pública con la que a todas luces habían pasado la noche.

Antes de que se dictase sentencia, Bonaventura había presentado una petición para intentar evitar la cárcel tanto él como sus cómplices amparándose en el buen nombre de la familia Vivaldi. Pero como ni él

creía en el éxito de tal escrito, poco antes del fallo organizó su huida de la cárcel y de Venecia. Ahora acaba de dictarse la sentencia: Bonaventura queda desterrado de la ciudad siete años.

Es la primera vez que Vivaldi se encuentra con la otra versión, más oscura, del camino que él ha seguido con feliz éxito. Justo a este hermano, que al principio lo admiraba e idolatraba, lo ha querido y lo ha guiado durante sus torpes ejercicios con el violín, aunque nunca le ha hecho creer que pudiera llegar a tocar siquiera en la orquesta de una iglesia de provincias. ¿Cuándo lo ha perdido? ¿Por qué nunca ha intentado alejarlo de la ambición, de la presión por imitar al hermano mayor y aun superarlo? Tendría que haberle dicho: escucha, pequeño, el violín no es para ti, y tampoco el sacerdocio, escoge otro camino, ¡yo te ayudaré!

¿Cuánto hace que no habla con Bonaventura? ¿Que no lo ha visto siquiera? Apenas han llegado a cruzarse desde que Vivaldi comenzó a trabajar en la Pietà. Cuando él salía de casa por las mañanas, Bonaventura seguía durmiendo y, cuando regresaba, su hermano ya andaba por ahí con sus amigotes. Y en la Pietà tenía que tratar con tantos hijos de los hombres golpeados por el destino que apenas le quedaba tiempo ni aguante para mostrarse comprensivo con las bufonadas de Bonaventura. Las cosas como son, Antonio: ¡ya no tenías paciencia con tu hermano pequeño, has hecho que se alejara de ti, no querías tener nada más que ver con esa desventurada imitación de tu persona!

¿Acaso ha desoído la llamada de auxilio de su hermano? No, que recuerde. Pero ahora se siente culpable.

Capítulo 10

En presencia de Vivaldi, la priora recibe al embajador francés. El maestro lo conoce por sus actuaciones en la embajada; la priora le ha hecho saber que el enviado desea elaborar un informe sobre la Pietà para la corte francesa.

—He de hablarle de una obsesión, maestro —comienza a decir el embajador con una sonrisa—, de la cual usted y sus cantantes son los únicos culpables. Ha llegado a convertirse en una fijación.

Vivaldi profiere un «*enchanté*».

—Mucho antes que a la ópera —continúa el embajador—, prefiero ir los domingos a los conciertos de la Pietà. Y no me pierdo ni uno. La calidad de la música, la excelencia de la ejecución, la belleza de las voces... No imagino nada más enternecedor que los conciertos de sus muchachas. No obstante, me vuelven loco de enojo esas malditas celosías de la tribuna, que dejan pasar el sonido, mas impiden ver a las poseedoras de tan divinas voces. Han de ser como ángeles. No acierto a hablar de otra cosa, atormento a los amigos con mis fantasías...

Vivaldi dedica al embajador una mirada melancólica.

—¿Por qué cree que la belleza de una voz va ligada a la belleza física?

—¡No puede ser de otro modo!

La priora abre la puerta que conduce al locutorio revestido de

madera de la Pietà, donde cinco estrellas de entre catorce y treinta y cinco años, ataviadas con sus mejores galas, hacen tiempo hasta la visita del embajador con una animada cháchara. En cuanto entra la priora las cantantes callan de golpe y se colocan en fila bajo los lóbregos retratos de los dignatarios, siempre hombres, que cuelgan de la pared. En mitad de la estancia hay una mesa dispuesta para el ágape. Tres arañas de cristal de Murano repletas de velas, que penden del techo suspendidas por cordones con hilos de oro, inundan la escena de una luz inquietantemente cálida.

Vivaldi, seguido del embajador, va presentándole a sus estrellas. La primera es una gigantesca joven que les saca una cabeza a ambos.

—Esta es Rosalda di Contralto —explica Vivaldi al invitado—. Quedó bajo nuestra protección con dieciocho meses. Su abuela nos la trajo porque sus padres la maltrataban. Entretanto ha experimentado una suerte de cambio de voz tan grave que le permite cantar como un hombre, especialmente cuando este se halla resfriado...

Las muchachas se ríen por lo bajo. Rosalda hace algo parecido a una reverencia.

—Y aquí tenemos a Maddalena del Soprano —continúa—. Posee la voz más bella de Venecia; los teatros se la disputan, pero esperamos que aún siga un tiempo con nosotros.

El embajador se percata de que a Rosalda le falta un ojo. Disimula la impresión y le entrega su tarjeta de visita.

Vivaldi se queda parado delante de una cantante regordeta.

—Aquí está Margarita di Contralto. Aún no es capaz de leer música, pero posee una impresionante memoria musical. Si alguien toca una melodía, retiene cada nota a la primera y hasta puede cantar una segunda o una tercera voz. En ocasiones me corrige ¡y la mayoría de ellas con razón!

Margarita sacude con fuerza la cabeza, negándolo, y le hace una reverencia al eminente invitado.

Este no deja de advertir que tiene la nariz rota, antes de continuar raudo con las palabras: «*Admirable! Venez à Paris!*». Vivaldi le presenta a la cuarta cantante. A primera vista parece corresponder en todo a lo que un francés se figuraría una belleza veneciana. Bajo unos suntuosos rizos rubios, sus ojos azules iluminan al embajador y sus labios entreabiertos enrojecen de emoción.

—Griselda —comenta Vivaldi— domina todas las coloraturas, aun aquellas que ni siquiera yo soy capaz de tocar con el violín.

El embajador parece subyugado por la visión de Griselda. Hasta que

no sonríe, no percibe que su hermoso rostro está picado de viruela.

—*Vraiment une beauté* —murmura y está a punto de apartarse cuando Vivaldi le presenta a la quinta cantante.

—¡Y esta es nuestra Amanda! Tiene el mayor registro vocal de todas nuestras cantantes, pero yerra una y otra vez un tono concreto: ¡el si bemol! Y solo se percata de ello cuando una de sus amigas le da un codazo. Por eso evito usar dicha nota al escribir arias para ella. ¡Pero estoy seguro de que algún día lo conseguirá!

A Amanda se le saltan las lágrimas y esconde la cabeza en el seno de Griselda. El embajador siente un profundo alivio cuando la priora los llama a la mesa.

—Para que unas muchachas tan terriblemente lisiadas canten de un modo tan maravilloso, ¡han de poseer un alma realmente bella! —le susurra a Vivaldi.

Este asiente con amabilidad. Les sirven *figlie di comun* vestidas de blanco. Vivaldi y el embajador se sientan en los lugares que la priora les indica. A este último le cuesta ocultar su decepción y pronunciar un brindis en honor a la Pietà.

—¡Recomendaré a su majestad el rey de Francia que cree un establecimiento a imagen de la espléndida Pietà! Pero ¿cómo va a salir bien la empresa sin el maestro Vivaldi?

Capítulo 11

El Ospedale della Pietà fue fundado por un monje franciscano en el año 1346, durante los desórdenes que siguieron a las cruzadas. Cuenta la leyenda que el buen hombre no soportaba que se arrojara a los canales los bebés no deseados. Ya entonces, la Serenísima atraía a comerciantes, navegantes, aventureros y buscadores de placeres de todo el mundo. Y ya entonces, los viajeros no solo llegaban atraídos por el comercio y la arquitectura única de la ciudad flotante. En los siglos XVII y XVIII a más tardar, Venecia se había convertido en la capital del placer en Europa, en la Las Vegas de la época. El negocio de la prostitución era gestionado y gravado con impuestos por el senado. Esta asistencia gubernamental encontraba justificación en una falsa creencia médica: la sífilis, en opinión de las autoridades, se propagaba por medio de las relaciones homosexuales. Y esta aberración se debería a la falta de oportunidad para practicar sexo «natural». Así pues, había que fomentarlo mediante la prostitución.

El senado de Venecia reguló cómo habían de presentarse las prostitutas para despertar el apetito masculino. Las mujeres de la clase más baja de *meretrici* (meretrices) debían exhibir los pechos para atraer a los clientes. En las categorías inmediatamente más caras, que incluían a la *puttana* (puta) o a la *compagnessa* (acompañante), se regían por normas más precisas. Las cortesanas, que constituían la categoría

superior y más cara, tenían más o menos libertad a la hora de presentarse como desearan. A cambio, debían hablar varios idiomas, tocar un instrumento como mínimo y dominar el arte del canto. En Venecia disfrutaban de la misma consideración que recibían los artistas. Jean-Jacques Rousseau, que trabajó durante dieciocho meses como secretario del embajador francés en la ciudad, relata una visita a una adorable cortesana de apenas veinte años de edad. Esta dejó perplejo al joven, pues uno de sus pechos carecía de pezón. Cuando Rousseau no pudo reprimir más su curiosidad y le habló, ella le volvió la espalda: «Olvídese de las mujeres, *monsieur* —le dijo—; ¡y dedíquese a las matemáticas!».

Otro motivo para el auge de la prostitución en Venecia era el derecho de mayorazgo vigente en la Serenísima. En las familias patricias era el primogénito quien heredaba el patrimonio y los privilegios políticos, a fin de que no se dividieran las fortunas. A las hijas las metían en conventos —en la mayoría de los casos en contra de su voluntad— para ahorrarse las costosas dotes. Los varones nacidos en segundo y tercer lugar normalmente no podían permitirse una boda. Las opciones que les quedaban eran el ejército, los juegos de azar y los burdeles. El subproducto de la prostitución, a su vez, eran bebés no deseados, que solían acabar en los canales de Venecia.

El elemento más importante del Ospedale della Pietà era la *scafetta,* un torno para bebés en el que se depositaban los recién nacidos indeseados junto con algún pequeño obsequio. No solo prostitutas, también madres solteras, monjas que habían tenido relaciones con algún noble o cura, así como aristócratas empobrecidas, hacían uso de este artilugio. Por encima de la *scafetta* había una inscripción que amenazaba con la maldición eterna a todo aquel que depositase allí a su bebé sin necesidad.

Los niños pasaban por el hueco practicado en la pared metidos en una cesta. Las madres, embozadas, solían alejarse de inmediato, pues el abandono de niños en principio era ilegal. Las pertenencias de los neonatos, el vestido, cualquier moneda o alhaja que portasen, se introducían en un registro que permanecía a buen recaudo bajo llave. A continuación, el bebé se sometía a un examen médico, se marcaba a fuego en el brazo izquierdo y se entregaba a una de las nodrizas que esperaban en un cuarto situado detrás de la recepción.

Pero los orfanatos no solo aceptaban recién nacidos, también muchachas mayores desheredadas, con malformaciones o víctimas de abusos.

Tras la Pietà se fundaron otros tres establecimientos, con reglas y objetivos distintos, financiados y supervisados por el Gran Consejo de la ciudad y patrocinadores privados.

A todos los pupilos del orfanato se les enseñaba a leer y escribir. Las expósitas con dotes musicales —las llamadas *figlie privilegiate*— también aprendían idiomas, música y canto. En comparación con el resto de las opciones de instrucción femenina, los *ospedali* se contaban entre las instituciones más avanzadas de su época. Algunas de las muchachas con formación musical tocaban varios instrumentos, otras hicieron carrera como cantantes y músicas. Aquellas que no encontraban un camino profesional o que no se casaban solían quedarse en la Pietà. Allí ejercían como profesoras de canto o instrumento, copistas o directoras de coro, y podían ascender hasta el puesto más alto de la institución: el de priora. Otras pintaban, escribían poesía o componían. Sin embargo, su obra se ha perdido.

Se cuenta que, por las noches, el embarcadero de la Pietà era un hervidero de espléndidas góndolas. Miembros de la nobleza y ricos comerciantes recogían a algunas de las muchachas para llevarlas a sus bailes, algo que, a todas luces, solo podía suceder con el silencioso beneplácito de la dirección.

Hasta qué punto eran habituales semejantes excepciones solo lo «saben» los columnistas del cotilleo, cosa que nunca ha faltado en Venecia.

Es probable que, en una ciudad que hasta mantenía una casa específica para el intercambio de chismes y habladurías, muchas de estas historias fueran exageradas o simplemente inventadas. No obstante, algunos de estos rumores se han testimoniado tanto que no pueden obviarse. Charles de Brosses, un visitante de la ciudad a quien se cita con frecuencia, afirma en sus *Lettres familières d'Italie* que los orfanatos venecianos se disputaron el privilegio de proveer al nuevo nuncio de Roma con una de sus chicas, preferiblemente trompetista.

Capítulo 12

En ocasiones, uno conoce ya al final de una investigación a un experto que recompone de tal modo los vestigios desperdigados de una institución desmoronada largo tiempo atrás que la imagen completa reaparece de repente. Eso es lo que me sucedió con Giuseppe Ellero, el archivero de la Pietà.

Lo conocí de pura casualidad durante una visita a Venecia en octubre de 2018. Allí me encontré a un hombre bajito e insignificante, con traje y corbata, en el umbral de mármol de la Pietà, explicando en voz baja a un apretado grupo de turistas que la iglesia se hallaba cerrada temporalmente, aunque se volvería a abrir a tiempo del concierto vespertino.

La puerta de la iglesia estaba entreabierta. Desde el interior llegaba el sonido de un solo de violín de uno de los conciertos de Vivaldi, ejecutado a la perfección e interrumpido cada poco tiempo. Yo conocía muchas grabaciones, pero no cabía duda de que lo que allí se oía estaba a la altura de las mejores interpretaciones: ni el propio Vivaldi habría tocado mejor el pasaje. Eché un vistazo por el resquicio y vi a un joven virtuoso con chaleco negro sobre una camisa blanca delante del altar, invitando a su pequeño grupo instrumental a repetir el fragmento. Era evidente que ensayaban para el concierto de aquella noche.

Pregunté al hombre de la puerta por el acceso al archivo de la Pietà.

Se alegró visiblemente de que le hablaran en su propio idioma y me dio un número de teléfono en el que podía solicitar una visita.

Como no había nada más que hacer, enfilé el acceso al hotel Metropole, que en tiempos de Vivaldi constituía la entrada principal a la Pietà. Entre las paredes magenta del bar del hotel de cinco estrellas, cuyas ventanas daban a la Riva degli Schiavoni, me senté en uno de los sofás rojos y pasé la siguiente hora con la sola compañía de tres camareros. En honor a Hemingway, cuyo bar quedaba a cincuenta pasos al oeste, pedí un mojito. Observé los innumerables embarcaderos de la Riva degli Schiavoni. De allí no solo salían los barcos de línea al Gran Canal y a la estación, sino también al Lido, a las islas y al aeropuerto, mientras que los barcos más grandes continuaban hacia Mestre. Entre los embarcaderos, góndolas y taxis acuáticos pugnaban por una plaza. Perpendicular al barullo del muelle veía extenderse como la lava el río de turistas. Para evitar atascos, hacía mucho que la ciudad había construido en paralelo a los puentes de mármol blanco sobre los contracanales puentes auxiliares sin escalones, cuyo ancho permitía que hasta cinco turistas en paralelo pudieran arrastrar tras de sí sus maletas con ruedas. Como islas en medio de esta corriente se alzaban los puestos con la consabida oferta de quincalla veneciana: máscaras, abanicos, gorras, guantes, colgantes con góndolas y monedas. Todo su negocio se había especializado en la venta de estas caras baratijas: quien quisiera comprar pan, medio kilo de tomates, un litro de leche o una *mozzarella* entera tenía que alejarse varios kilómetros.

Y entonces vi aproximarse, por el agua o sobre ella, el gran coloso blanco. Se movía silencioso, dirigido y arrastrado por remolcadores hasta el muelle. Todo el poder y la violencia de la invasión enemiga se manifestaban únicamente en lo gigantesco de su puntal y su manga. La chimenea expulsaba un humo blanquecino, pero no se oía ruido alguno de motor, tan solo un chapoteo retardado y apenas perceptible.

Me habían contado amigos que, con su mero desplazamiento por el agua, cada una de estas naves desprende cada día y cada hora el lodo de los pilotes sobre los que se asienta la ciudad. El agua de los canales cercanos aumenta de nivel unos veinte centímetros cada vez que pasan estos gigantes silenciosos, para luego volver a bajar súbitamente. Apenas queda un veneciano que crea a los peritos, comprados por las navieras y el ayuntamiento, cuando afirman que los pilotes centenarios de la ciudad van a resistir incólumes esta agresión de nuevo cuño.

Por lo que me habían dicho, la ira de los venecianos no se limitaba a los explotadores de estas pequeñas ciudades flotantes, sino también a

sus habitantes: los pasajeros. No solo atascarían las calles de Venecia sin comprar nada, hasta la comida y la bebida que consumen durante sus excursiones por la ciudad procederían del restaurante del crucero.

Al día siguiente marqué el número del archivo de la Pietà. La débil voz que respondió me recordó al hombre de la puerta, pero la imagen que me hacía de un funcionario italiano en un puesto tan destacado no casaba con el aspecto del anciano; seguro que me equivocaba.

Me dio cita dos horas después.

En la angosta calle della Pietà, junto al hotel Metropole, llamé a un portal de madera que probablemente se remontase a los tiempos de Vivaldi. Una vez que di a conocer mi nombre y el motivo de la visita, me dejaron entrar. Subí por una amplia escalera de mármol, bajo los retratos descoloridos de importantes personalidades de la institución —entre ellos, ni una sola mujer— y esperé en una pequeña antecámara. Apenas me había sentado cuando se me acercó el hombre con quien había hablado la víspera. Me reconoció y me sonrió.

Me enteré de que Giuseppe Ellero, a sus ochenta y cuatro años, gestionaba las listas originales de admitidos que la Pietà había ido elaborando sobre sus pupilos. Todos los demás documentos se habían ido transfiriendo al archivo nacional; lo único que quedaba en la Pietà eran los registros de admisión mantenidos desde hacía siglos.

Hasta su jubilación en el año 2002, Ellero se había encargado de los archivos de los otros tres orfanatos de Venecia, había organizado y publicado el catálogo y, después de jubilarse, se ocupaba del archivo de la Pietà. Bajo el techo de la venerable institución se encontraban en ese momento una casa refugio para mujeres y una clínica pediátrica, a la que las venecianas aún hoy siguen acudiendo a la hora de dar a luz. Cuando mencioné su nombre, el amigo con quien me alojaba en Venecia me contó que él mismo había nacido en la Pietà.

Tras una breve entrevista durante la cual Ellero comprobó discretamente mis conocimientos, me invitó a acompañarlo afuera. Delante del portal, en la estrecha calle della Pietà, por donde apenas podían caminar dos personas juntas, el hombrecillo recobró de improviso la vivacidad. Me mostró los muros del hotel Metropole, que antaño formaran parte de la institución, y dibujó para mí las construcciones y tejados que ya no existían deslizando las manos por el aire. Sí, el muro posterior del hotel al que mirábamos en ese momento había pertenecido a la Pietà, pero no el delicioso jardín de altas plantas que limitaba con dicho muro. De cada alféizar al que apuntaba era capaz de decirme si era original o no. Me indicó dónde había estado

situada la antigua iglesia, en la que Vivaldi había dirigido sus conciertos los domingos, siempre a primera hora de la tarde, puesto que el alumbrado con velas era demasiado caro para el Ospedale. Trazó en el aire las líneas de la antigua sala de música, en la que Vivaldi había ensayado con las chicas: una parte ahora la ocupaba el bar donde había estado sentado la tarde anterior. La misma sala de música en la que Vivaldi se había sentado al clave de dos teclados o en su puesto de primer violín para dar las entradas a las muchachas.

Todos estos datos brotaban de labios de Ellero como si hubiera estado allí. No, no como si hubiera estado: él seguía viviendo en la época de la que hablaba.

Dimos una vuelta a la manzana y llegamos a la Riva degli Schiavoni. Ellero parecía no advertir la Venecia actual —con el torrente de turistas, los puestos de venta, el gentío en el muelle, las embarcaciones a motor— y señalaba las islas visibles e invisibles de las que procedían las jóvenes campesinas que amamantaban a los expósitos recién nacidos. No, por supuesto que no llegaban en góndola, sino en sencillas barcas de pescadores, y no hacían el trayecto a diario. Pernoctaban en la Pietà o en habitaciones baratas de la vecindad.

Mientras hablaba, un rayo de sol bajó casi vertical hasta su cara. Vi un rostro anciano y hermoso, que a la luz de Venecia tantos palacios, tantas pinturas únicas y tanta música de Vivaldi había absorbido que ahora toda esa belleza asomaba en él.

Mientras continuábamos con nuestro paseo, Ellero me habló de la miseria de las expósitas y sus madres. Las nobles se deshacían de los hijos con malformaciones, cuyo origen se adivinaba por la mantita de seda y el dinero que los acompañaban. Las madres de extracción más baja solían depositar en la *scafetta* niños sanos y, en ocasiones, dejaban la mitad de un broche o una moneda partida con la esperanza de reconocer algún día a su hijo por estar en posesión de «la otra mitad». La gran mayoría de las criaturas, sin embargo, moría a los pocos días o semanas de su recogida: hasta el noventa por ciento. Solo sobrevivían los más fuertes. Por eso, las cifras publicadas de vez en cuando sobre los huérfanos acogidos por la Pietà suelen exagerar, me dijo. Los autores se habrían orientado por las listas de admitidos sin dar suficiente importancia a los que morían nada más llegar a la institución. Lo mismo sucedía con las *figlie privilegiate:* supuestamente, el coro de Vivaldi habría tenido hasta sesenta componentes, igual que la orquesta. Sería más realista considerar la mitad de esa cifra. Claro, en las fiestas señaladas el número habría ascendido a cuarenta intérpretes en el coro

y otras tantas en la orquesta. La mayoría de las veces se obviaría, además, a las cantantes e instrumentistas adultas; es decir, a las antiguas expósitas que se habrían quedado a vivir en la Pietà. Solo el número de profesoras de música de la institución habría ascendido a sesenta o más.

¿No dejaban también varones en la Pietà?

«Ma certo», respondió Ellero. Pero en total apenas habrían supuesto el veinte por ciento de los expósitos del Ospedale. Aunque a los muchachos también les enseñaban a leer y a escribir, a diferencia de las niñas, no recibían formación musical, sino que, totalmente separados de ellas, aprendían los típicos oficios artesanos: albañil, zapatero, sastre o carpintero. Al cumplir diez años entraban como aprendices en los talleres correspondientes de la ciudad, preferiblemente en los astilleros del Arsenal.

No cabe duda de que las niñas de la Pietà eran unas privilegiadas en comparación con los niños. Aquellas que no se casaban o encontraban trabajo en la sociedad veneciana tenían la opción de quedarse en la Pietà para ocuparse de los nuevos admitidos e impartir clase. Así pues, las leyendas que imaginaban la Pietà como una suerte de convento o lupanar de lujo obviaban la propia esencia de la institución. Para las muchachas dotadas para la música, los orfanatos de Venecia eran algo parecido a un conservatorio. En ese tiempo no existía para las mujeres solteras un destino que les garantizase ventajas semejantes.

Acompañé a Ellero hasta la puerta de la Pietà. Cuando el hombrecillo se quedó parado delante del imponente portal para despedirse de mí, noté un destello en su mirada, cierto toque de orgullo por servir, trescientos años después, en la misma institución donde antaño lo había hecho Vivaldi.

Capítulo 13

En el escritorio de su estudio de la Pietà, Vivaldi llena de notas una hoja. Se dice que vierte sus composiciones en el papel más rápido de lo que podría transcribirlas un copista. Desde la orilla llegan canciones exóticas, acompañadas de un leve tañer de tambor. Vivaldi se levanta y camina hasta la ventana. Alrededor de un par de hogueras hay sentados pescadores dálmatas, griegos y turcos con algunos esclavos. Por el canal pasa una góndola. En ella se alza una mujer envuelta en una capa oscura. Cuando se halla a pocos pasos de la orilla, se la abre y les muestra los pechos. Los pescadores le gritan su oferta: «¡Dos liras!». «¡Dos y media!». «¡Cuatro liras!». Ella estira diez dedos y los levanta, lo que acalla la puja y la góndola continúa su camino. No se ha cerrado el trato.

Cuando Vivaldi está a punto de volver a la partitura, ve atracar en el embarcadero de la Pietá una góndola con los extremos cubiertos de seda y satén. Observa que se le aproximan dos mujeres.

A una la reconoce de inmediato por el contorno: es la guardiana. La joven maquillada y con peluca blanca lleva un largo vestido formal que arrastra bajo los pies. Se aferra a la guardiana y parece evidente que no quiere subirse a la embarcación. Hasta que no vuelve la cara a las ventanas en busca de auxilio, Vivaldi no reconoce a una de sus alumnas: Maria della Tromba. Abre la ventana y está a punto de

exclamar algo, pero no profiere sonido alguno. La mujer arrastra a Maria hasta el final de la pasarela, la obliga a subirse y no se aleja del embarcadero hasta que la góndola ha zarpado.

Al día siguiente, Vivaldi practica con Maria en una de las salas de ensayos un pasaje para una nueva obra que ha compuesto expresamente para ella y que más tarde utilizará para «La caza» en sus *Cuatro estaciones*. Maria apenas emite sonidos, tose, se disculpa, no tiene resuello. Cuando, resignada tras un nuevo intento, deja caer el instrumento en el regazo, el maestro le rodea los hombros, solícito. Maria se zafa con brusquedad. Vivaldi comprende de inmediato y retira el brazo. La contempla suplicante.

—¡Maestro, no sé qué pasa, pero me falta el aire!

—A mí a veces también me falta, Maria —responde con dulzura—. ¡Debes confiar en Dios y abrir el corazón y los pulmones al aire! El aire está ahí para todos nosotros, para ti y para mí. El mundo está repleto de aire, solo tienes que dejar que entre.

Le muestra cómo debe inspirar. Maria lo imita y va sosegándose.

—Me gustaría preguntarle algo, maestro: ¿el nuncio es un representante de Dios?

—¡No es un representante digno! Dios lo castigará por sus fechorías y te devolverá el aliento. A partir de este momento, estás bajo mi protección.

Vivaldi entona una oración a la que Maria se suma vacilante: «Señor, sé que no todo va a cambiar de inmediato en mi vida. Pero confío en que Tú no me abandonarás».

Vivaldi trabaja de nuevo en su estudio cuando llaman a la puerta. Las muchachas tienen estrictamente prohibido importunar al maestro, pero como los golpes se repiten con insistencia la abre. Es Ortensia, la segunda trompetista.

—Perdón, maestro —balbucea—. Pero creo que Maria se está muriendo.

—¿Cómo que se está muriendo? ¿Dónde está?

—¡En la cárcel!

Maria ha sufrido una crisis de asfixia en su habitación, explica Ortensia, y luego ha escupido sangre. Al volver en sí, ha destrozado el cuarto común, ha hecho trizas sus vestidos y ha lanzado por la ventana sus cosas y las de Ortensia. El resto de las muchachas, cuenta, han ido a avisar a la guardiana. Han sujetado a Maria con ayuda de dos hermanas y la han llevado a la cárcel de la Pietà. Está allí con otras dos infractoras y no puede respirar.

Vivaldi cierra su habitación con llave y sigue a Ortensia hasta el despacho de la guardiana.

—Venga ahora mismo conmigo —le ordena— y ábrame el calabozo. ¡Mi trompetista se está muriendo!

La guardiana lo mira con desdén.

—¿Ha hablado usted con la priora?

—La priora está en la ciudad —responde Vivaldi— y como no me entregue ahora mismo la llave, me encargaré de que no vuelva usted a poner un pie en la Pietà. ¡Tengo amigos en el consejo de gobernadores!

La guardiana titubea, nunca ha visto a Vivaldi tan furioso. Sabe que la priora está en la casa, pero no puede descartar que el maestro de verdad tenga amigos en el consejo. Toma el manojo de llaves, pero no se lo entrega, sino que se pone en camino delante de Vivaldi y Ortensia. Acceden por una escalera empinada al sotabanco.

Vivaldi da un respingo cuando la guardiana abre la puerta de la cárcel. Las ratas huyen por los rincones de la calurosa estancia, un par de murciélagos echan a volar y se esconden entre las vigas. Solo entra algo de luz a través de dos minúsculos ventanucos. Hasta que sus ojos no se han acostumbrado a la penumbra, no logra distinguir los contornos de las reclusas. Son tres muchachas de edad dispar: la mayor lleva un parche en el ojo y está sentada en un escabel; el rostro de otra, apoyada en la pared, presenta una erupción; la tercera jadea ovillada en el suelo. Cuando se ve sacudida por un acceso de tos, Vivaldi se le acerca, se inclina y la incorpora. Maria intenta escabullirse y comienza a chillar de miedo. Solo reconoce a Vivaldi cuando este pronuncia su nombre.

—Hay que tratarla de inmediato —le dice a la guardiana con tono imperioso.

Vivaldi y Ortensia sujetan a Maria y pasan junto a la guardiana camino de la puerta.

—¿Y yo qué? —exclama la chica del parche—. Sé cantar, ¿quiere oírme?

Entona un avemaría con voz afónica.

—¡Y yo puedo tocar la trompeta sin instrumento! —añade la muchacha del sarpullido.

Con los labios fruncidos emite un par de sonidos sorprendentemente parecidos a los de una trompeta. Sin hacerles caso, Vivaldi se vuelve a la guardiana.

—¿Quiénes son estas dos? ¿Qué delito han cometido?

La guardiana apunta a la muchacha del parche.

—Esa es Christina, una *figlia di comun*. Se escapaba por las noches y ha tenido relaciones con un gondolero. La otra, también *figlia di comun,* le ha faltado al respeto a su maestra. Las dos acaban de comenzar su pena.

—Rezaré por vosotras —murmura Vivaldi mientras se va. Cuando llega a la planta con Maria, le susurra al oído—: Voy a componer un concierto para trompeta, cuerda y *basso continuo,* solo para ti. Te lo daré pasado mañana. Ya lo tengo en la cabeza.

Con su voz de cuervo le grazna a Maria un par de compases.

Esta levanta el rostro y lo mira. Sabe que lo que ha dicho el *prete rosso* no son palabras vacías. Ya ha escrito más de una vez conciertos para sus violinistas favoritas, como Anna Maria del Violino, algo por lo que todas la envidian. Pero nunca lo ha hecho para una trompetista.

Los musicólogos han reparado en que, además de un sinfín de conciertos para violín, Vivaldi compuso otros tantos para instrumentos nuevos y poco habituales para la época: flauta travesera, fagot, oboe, salmoé, trompeta, trombón, tiorba... En breve, «conciertos para muchos instrumentos», como el propio Vivaldi llamaba a estas obras.

Con ellos no solo daba alas a su propia curiosidad, sino que respondía a un encargo de la Pietà. La institución valoraba que las chicas se interesasen por los más modernos instrumentos. Hacían falta paciencia y conocimientos expertos; había que comprarlos y buscar profesores que los dominasen; se tardaba hasta que las alumnas llegaban al punto de poder sacarles sonido a esos objetos desacostumbrados. Pero en principio no se buscaba la perfección. Doscientos cincuenta años antes de que el revolucionario músico venezolano José Antonio Abreu pusiera todo tipo de instrumentos en manos de los analfabetos pobres de los barrios marginales, Vivaldi sabía que hacer música juntos, por mucha torpeza que se muestre al principio, forja comunidades.

Capítulo 14

Han pasado casi diez años desde que la Pietà contratara a Vivaldi. Pero entretanto hay varios miembros del consejo de gobernadores que se muestran escépticos frente al maestro. Claro, el estreno de *Juditha triumphans* ha aumentado enormemente el prestigio de la institución, pero algunas de las arias dramáticas recordaban mucho a la ópera: una forma musical de la que hay que proteger a toda costa a las muchachas. Además, los gobernadores temen que el propio Vivaldi no sea capaz de resistir mucho tiempo la tentación del mercado de la música profana, especialmente de los teatros líricos. Para imponerle cierta disciplina, desde el estreno han ido prolongando su contrato por una escasa mayoría. Sin embargo, es evidente que Vivaldi no ha entendido la advertencia, pues ha hecho caso omiso de las expectativas de la priora y el nuncio de celebrar de una vez por todas una misa para ellos.

Vivaldi no acierta a comprender la decisión del consejo: desde el principio lo han cuestionado; nunca han sido unánimes a la hora de renovar su contrato anual. Pero ahora, ¿solo siete votos a favor y cinco en contra? El resultado le cae encima como una bomba.

¿Qué ha hecho mal? Ha cumplido con creces el objetivo de dos conciertos al mes y, además, ha compuesto numerosos motetes y cantatas para las chicas. ¿Por qué el consejo no aprecia su trabajo, que atrae a los conciertos de la tarde en la Pietà a príncipes y hasta a reyes

de toda Europa?

La priora, a Vivaldi no le cabe ninguna duda, querría mantenerlo en el puesto. Junto a su predecesor, Francesco Gasparini, que se ha trasladado a Roma, es el profesor de mayor éxito que jamás haya tenido la Pietà; las alumnas lo adoran. Gracias a Vivaldi, algunas de las muchachas a él encomendadas son capaces de tocar hasta cinco instrumentos, al tiempo que destacan como cantantes. Todo ello contribuye a la reputación de la Pietà. Pero es obvio que los gobernadores no saben lo que vale Vivaldi.

Esta vez se les anticipa. En lugar de arriesgarse a una votación reñida, retira su candidatura.

Cuando se presenta ante las muchachas en la sala de música, estas lo reciben con incredulidad. No quieren creer que se vaya. Maria della Tromba rompe a llorar.

—¡Volveré! —les dice Vivaldi.

—*Ma quando?* —le preguntan desde el coro.

—*Fra poco!* —les responde: ¡muy pronto!

—*Non fra poco! Presto! Prestissimo!* —lo corrigen varias voces desde el coro.

Y de repente pasa de boca en boca una indicación musical de Vivaldi que ha debido de marcar a las muchachas más que ninguna otra, hasta que se alza un coro de voces:

—*Più presto di possibile!*

Vivaldi gira la cabeza, pues se le saltan las lágrimas. Las risas de las muchachas se convierten en sollozos.

De este modo se despiden.

A toda prisa, como un ladrón, Vivaldi recoge las pocas pertenencias que tiene en su estudio. Pero antes de abandonar la Pietà visita a Maria della Tromba en su cuarto. Toma a la joven del brazo, esta vez de manera expresa y voluntaria, y le describe el camino a su casa.

—Pase lo que pase —le dice—, estás bajo mi protección. ¡Y ya sabes cómo encontrarme!

La noticia del cese de Vivaldi en la Pietà se difunde rápidamente por los mentideros de Venecia y alimenta todo tipo de rumores. Algo malo habrá tenido que hacer el *prete rosso* y, como los motivos de su partida siguen siendo un misterio, la fantasía no conoce límites. Vivaldi no tiene ni tiempo ni ganas de preocuparse por los chismes. Como principal sostén económico de una familia numerosa, no puede permitirse un descanso. Decidido, se sumerge en el pandemónium que constituye el incipiente negocio de la música seglar en la ciudad.

Gracias a *Juditha triumphans* y a la impresión de sus conciertos para violín en Ámsterdam bajo el título de *Opus 3,* ha llegado a un punto en el que se le considera «el célebre Vivaldi». Al igual que Gasparini, desea probar sus habilidades en el mercado de la música profana de Venecia, que se halla en plena expansión, y procurarse así nuevas fuentes de ingresos.

Capítulo 15

Ya antes de despedirse de las expósitas, Vivaldi no se ha conformado con las tareas que le encomendaba la Pietà. Desea disfrutar de otro tipo de ovación que el sonar emocionado de las narices del distinguido público entre los muros de una iglesia. Quiere probar suerte en los teatros líricos, que crecen como setas entre los pilotes de la ciudad de los canales. Con decenas de estrenos por temporada, con unos setenta compositores que año tras año luchan por su porción de este mercado floreciente, Venecia se ha convertido en la capital mundial de la ópera. Los teatros también atraen a la platea a un público pobre que paga dos liras por una plaza de pie: un público que alborota, silba y ventosea, que brama entusiasmado o molesto y que arroja flores o huevos podridos a las estrellas. Los clientes nobles o adinerados se quedan en los palcos, cuatro o cinco pisos por encima.

El preparador de Vivaldi a la hora de dar el salto es Giambattista, su padre. Nadie, ni siquiera Antonio, sabe qué opina sobre su carrera sacerdotal y las renuncias que supone. Es posible que se compadeciera en silencio del niño de doce años a quien, durante la primera tonsura, hicieron una calva en mitad de los rizos pelirrojos. Seguro que habrá practicado canto gregoriano con el muchacho durante la siguiente etapa. Habrá sostenido en sus brazos al sacerdote ordenado cuando el incienso le haya impedido respirar mientras celebraba misa. Es

probable que lo haya animado a quitarse la sotana cuando lo acompañara a visitar a un lutier y negociar el precio de un nuevo violín. Pero nada indica que se opusiera en serio a la carrera que Camilla había previsto para su hijo. Porque las promesas y los cálculos de la mujer se han cumplido. Su primogénito ha sacado a la familia de la pobreza y ya lleva tiempo ganando mucho más de lo que Giambattista lleva a casa.

Está claro que el brillante violinista que es Giambattista no solo ha transmitido su talento al hijo, sino que lo ha promovido con perseverancia. Le ha enseñado todos los malabarismos con el arco y las extravagancias con la mano izquierda cerca del puente, puede que hasta el truco de afinar la cuerda mi más alta mientras toca en las cuerdas inferiores, creando así unos sonidos cerca del puente que jamás se habían oído en violín alguno. Pero Giambattista aún puede serle de ayuda a Vivaldi durante sus primeros pasos en el mundo de la ópera con otra cuestión. Además de su puesto fijo en la célebre Capella Ducale de San Marco, Giambattista también se relaciona desde hace mucho con los actores de la esfera profana del negocio musical veneciano. Todos buscan músicos competentes, ya sea para capillas privadas de corte, para representaciones en las innumerables festividades de una ciudad ávida de celebraciones o para los combos baratos de las casas de juego. Las seis óperas de la ciudad andan a la zaga de un nuevo tipo de empresario. Un aventurero musical que haga de todo: dirigir producciones, cerrar contratos, organizar la venta de entradas y, si fuera capaz, hasta componer una ópera de éxito.

Giambattista lleva años colaborando mano a mano con un hombre que reúne buena parte de estas capacidades, solo le falta el talento para componer.

Francesco Santurini es uno de los directores teatrales más pujantes de la ciudad, gestor e inversor en uno. Es arrendatario del teatro Sant'Angelo, uno de los más pequeños, que lamentablemente cuenta con un escenario giratorio demasiado corto. Santurini no ha podido ampliarlo, pero lo ha modernizado de su propio bolsillo con potentes montacargas. Una tramoya perfecta es lo más importante para poner en escena decorados móviles complejos. La orquesta y los cantantes pueden ser tan deplorables como sus bajos honorarios suponen y la trama, tan enrevesada e incomprensible como de costumbre: es ante todo el escenario lo que decide el éxito o el fracaso frente al público.

Sobre la platea se alzan cuatro filas de palcos que, junto con los del *pepiano,* suman ciento sesenta y tres, cada uno con cuatro a seis plazas.

Sin los beneficios que supone su alquiler, ningún teatro es viable. Las llaves de los palcos se venden por los seis meses que dura el carnaval a una clientela de abonados de las clases más altas: patricios, dignatarios eclesiásticos y administradores de la ciudad. No obstante, para que Santurini pueda alquilar el mayor número posible, primero debe arrendárselos al propietario del teatro o a los titulares de los palcos para luego revenderlos con un buen recargo. Por fuerza van a producirse disputas por los titulares de las llaves y las plazas libres; forman parte del riesgo que corre el empresario.

Producir un estreno de ópera no es labor para almas delicadas. Santurini es un director artístico cuya pasión por este espectáculo musical se combina sin problemas con las energías criminales que, en los anárquicos albores de esta nueva forma musical, son propias del oficio. Ya al comienzo de sus actividades como empresario, ha tenido que vérselas con el fiscal. Había contratado a un par de cantantes y coristas de Ferrara para una ópera de Gasparini, el jefe de Vivaldi en la Pietà. Las jóvenes damas, que ya habían viajado hasta la ciudad, no quedaron satisfechas con el pago, probablemente muy por debajo de los honorarios prometidos. Las coristas de Ferrara se negaron a prestar el servicio y anunciaron que se marcharían de inmediato. Sin embargo, las entradas para el estreno ya estaban vendidas. Santurini obligó al coro en huelga a cantar, amenazando a sus miembros con violencia y prometiéndoles un pago mejor. Una de las muchachas, que se negaba a llegar a un acuerdo, se ahogó en el canal delante del teatro Sant'Angelo. Tras este «accidente», el estreno se desarrolló sin contratiempos. Y gracias a la buena relación de Santurini con los prebostes de la ciudad, que eran abonados de los palcos y habían disfrutado de la *première,* los cargos fueron retirados.

Además de con el público, solo hay un hombre con quien Santurini también esté en deuda: el patricio Benedetto Marcello, propietario del teatro. Este lo ha heredado merced al matrimonio de conveniencia de sus padres, cuyas familias eran accionistas del terreno en el que se había construido el Sant'Angelo.

Para desarrollar sus variados talentos puede recurrir a multitud de fuentes. Como hijo de abogado, estudia Derecho y entra a formar parte del Consejo de los Diez. Como compositor y propietario de un teatro, representa en casa sus propias obras y las de sus amigos, además de componer sinfonías y conciertos de cámara. Y dado que, además, posee una pluma elegante, de su mano salen sin esfuerzo sonetos y críticas mordaces sobre los empresarios de ópera de su época y especialmente

sobre un tal Antonio Vivaldi, al que considera tremendamente sobrevalorado.

Sin embargo, Benedetto Marcello no quiere estar presente cuando el padre de Vivaldi presenta a su hijo en el despacho de Santurini.

Como es natural, este ya ha oído hablar del *prete rosso*. Sin embargo, no se espera que le ponga encima de la mesa un montón enorme de páginas manuscritas. Con fingido interés hojea la partitura y la sopesa en la mano.

—¡Madre mía, cuántas notas! ¿Qué es esto? ¿Una misa? —pregunta.

—¡Es mi nueva ópera! —responde Vivaldi.

—¿Una ópera de Vivaldi? Se le conoce por ser el cura de bien que ha conseguido que un par de bastardas toquen y canten a mayor gloria de Dios. Lo respeto, padre, y sin duda tiene usted la gratitud del cielo. ¡Pero nuestro público quiere oír algo distinto a coros angelicales y alabanzas a la santísima virgen! Quiere divertirse, gozar, llorar, truenos y relámpagos, experimentar una tempestad. ¡Vengan conmigo!

Conduce a los dos Vivaldi por un laberinto de escaleras y pasillos hasta el escenario del teatro Sant'Angelo. Allí extiende los brazos.

—¿Se cree capaz de llenar este espacio, padre? El público que aquí acude no junta las manos: lanza fruta podrida por doquier, silba, vocifera, parlotea durante los recitativos, ¡mas también es capaz de entusiasmarse! ¡Ha pagado su entrada y quiere ver algo que bien valga su dinero! Amor, odio, celos, traición, asesinato... Grandes pasiones, padre. ¿Por ventura sabe usted qué son?

Vivaldi mira a su alrededor, asombrado. Este es un mundo que desconoce, pero no se deja intimidar.

—¡Yo le traigo algo mejor que la vulgar pacotilla que le ofrecen sus compositores! Una ópera como ningún hombre ha oído jamás.

Santurini le dirige una mirada burlona y saca del cartapacio un maltrecho manuscrito, que le tiende a Giambattista.

—Aquí tengo un libreto de Grazio Braccioli: *L'Orlando finto pazzo* (*Orlando se finge loco*). Un melodrama sobre un lunático perdido. La verdad es que le pega a su hijo. Se basa en un bodrio viejísimo de Ariosto.

El nombre no le dice nada a Vivaldi. Giambattista le pasa el libreto a Antonio, que enseguida se sumerge en su lectura.

—¿Cuándo necesita la música? —pregunta.

—Digamos que... ¿en dos meses?

—¡Puedo entregarle la partitura en dos semanas!

Santurini ríe con incredulidad.

—Queda advertido, padre. ¡Le tomo la palabra!

—¿A cuánto asciende mi participación?

—Quince por ciento de los ingresos por noche.

—¡Cincuenta!

Santurini no puede por menos que sonreír complacido ante el regateo de ese joven sacerdote.

—Muy bien, ¡el cuarenta por ciento! ¡Pero eso lo convierte en empresario! Conque se encargará de todo: de los contratos con los libretistas, músicos y cantantes, de pagar los anticipos, de imprimir los carteles y de la venta de entradas. ¡Asumirá todo el riesgo!

La enumeración de Santurini no impresiona lo más mínimo a Vivaldi. Sellan el acuerdo con un apretón de manos.

De repente, Vivaldi tiene prisa.

—Espere. —Santurini le llama cuando ya se iban los dos—. ¿Tiene la menor idea de las reglas de la ópera? Cada uno de los protagonistas canta cinco arias: dos en el primer acto, dos en el segundo y otra en el último. La segunda soprano y el segundo tenor tienen como máximo tres arias; los personajes menores una o, a lo sumo, ¡dos! Y no lo olvide: para mis máquinas de tramoya preciso de una ópera con todos los efectos: ¡rayos, truenos, incendios y terremotos!

Vivaldi se queda petrificado.

—¿Terremotos?

Saturnini le da un codazo a Giambattista.

—¿Y este qué tiene en contra de los terremotos?

Giambattista se limita a sacudir la cabeza y tira de su hijo hasta la puerta.

Capítulo 16

Dos semanas después, con la ópera aún inconclusa, pues solo hay compuesta parte de las voces para el coro y la orquesta, los dos Vivaldi se afanan en los preparativos para el estreno. El *prete rosso* se adapta con una velocidad pasmosa a su nueva función de empresario. Redacta contratos, forma la orquesta, contrata a cantantes, intenta convencer a esta estrella o aquella de que se libere de su contrato vigente y, al mismo tiempo, reduzca su descabellado caché. Solo lo consigue con ayuda de anticipos inmediatos que Vivaldi tiene que adelantar de su propio bolsillo. Santurini, que le ha cedido el papel de promotor, no le presta ni una lira.

Durante uno de los ensayos se presenta ante el *impresario* Vivaldi el escenógrafo Bernardo Canal, padre de quien años más tarde será mundialmente conocido como Canaletto. Entra en el despacho con un maletín. Vivaldi apenas levanta la mirada de la partitura para saludar al hombre que, según Santurini, decidirá el éxito o el fracaso de su primera ópera.

—¡Un momento, *signore* Canal!

Pero Canal no está acostumbrado a esperar. Sin ceremonia despliega sobre la mesa, encima de la partitura de Vivaldi, una ingeniosa maqueta de cartón.

El modelo muestra un lujoso palacio real de aire surrealista, con

numerosas columnas y terrazas. Al fondo se halla un muelle en el que hay anclados veleros y barcazas. Gracias a un refinado juego de aparente tridimensionalidad —denominado «trampantojo»—, el fondo da la sensación de gran profundidad.

—Con todos los respetos, *signore* Canal —dice Vivaldi—, ¡me está mostrando usted un diseño para otra ópera! Lo que yo necesito es una selva con altares a ambos lados, iluminada por luces de Bengala. Luego un incendio, una tempestad que eche todo abajo. Y en el segundo acto necesito un caballo alado para que Orlando vuele hasta la luna, ¡y un paisaje selénico!

—¡Una tempestad! ¡Un huracán devastador! ¡Por favor!

Canal gira un mando bajo la base de la maqueta; su perfecta reproducción en miniatura del palacio se derrumba y, accionando de nuevo el mando, vuelve a ponerse en pie.

—Si pudiera exhibir el mismo espectáculo con uno de los altares en la selva...

—Ningún problema. ¡Mañana se lo enseño!

—¿Y cuánto me va a costar un decorado así... a tamaño real, claro?

—No se preocupe, maestro, todo es de cartón pintado. Y aún me queda un montón de la última ópera.

—¿Y el caballo volador y el paisaje lunar?

—¡Será un placer!

En muy poco tiempo, Vivaldi presenta dos óperas distintas a partir del tema de Orlando. La primera, con el título *Orlando finto pazzo,* narra un episodio basado en el poema clásico de Ludovico Ariosto. Para la segunda, *Orlando furioso,* Vivaldi se apoya en una adaptación célebre y muy utilizada del poema de Ariosto por parte del libretista Giovanni Alberto Ristori. Se trata de un romance épico de tiempos de Carlomagno, quien tenía que proteger su imperio de la invasión de los sarracenos. La historia se enmarca en una guerra santa de cristianos frente a infieles: material pintiparado para un cura compositor. ¿Acaso no son los abismos insondables del alma humana los que trastocan todas las certidumbres de la guerra y la religión? El caballero Orlando, noble aunque algo descuidado de sus deberes, se prenda de la princesa mora Angélica, cautiva de un príncipe de Baviera llamado Namo. En vez de responder a sus pretensiones, Angélica emprende la fuga y se topa con un caballero sarraceno herido, Medoro, de quien se enamora con ardor. Orlando, rechazado, pierde la cabeza y, mientras persigue a la impía pareja de Europa a África, lo arrasa todo a su paso. A partir de aquí el argumento se vuelve cada vez más disparatado. Un compañero

de Orlando, inglés, cabalga a lomos de un corcel alado hasta la luna, donde encuentra encerrada en una botella la cordura de Orlando, a quien se la entrega. Gracias a este hallazgo en la luna —la cordura de Orlando—, el loco recupera el juicio y concede su bendición a la pareja de infieles en África. Pero ¡detengámonos un instante en el estreno de *Orlando finto pazzo*!

No es la primera vez que Vivaldi y su padre preparan un estreno en el teatro Sant'Angelo. Pero él nunca ha dirigido la primera representación de una ópera propia, bajo la atenta mirada y el oído de sus exigentes abonados, que a lo sumo conocen al *prete rosso* por los conciertos de la Pietà y a quien no consideran precisamente un experto en lo que a las locuras de amor se refiere.

Media hora antes del estreno, Vivaldi recibe a los inquilinos de los palcos, que van ocupando sus asientos. Aunque el carnaval no comienza oficialmente hasta el 26 de diciembre, ya antes de Nochebuena llevan puestas las máscaras. Los patricios acuden con capas oscuras, en las señoras se admiten trajes de fantasía en colores tornasolados. Vivaldi sabe bien quién se esconde tras cada máscara, pues ya ha visto en los esquemas de Santurini los nombres de los titulares de cada asiento. En un palco del primer piso, justo enfrente del escenario, se encuentra el propietario del teatro, Benedetto Marcello, junto con su amigo Albinoni y una dama con una máscara de brillantes y tocado de plumas. El nuncio, como miembro del estamento religioso, no puede llevar máscara y aparece con unas suntuosas vestiduras, aptas para despertar la envidia de cualquier enmascarado. Saludando aquí y allá, conduce a la priora, que se ha disfrazado de ángel, hasta su palco. Al lado, ataviados con máscaras negras y capas rojas, se sientan los agentes de la Inquisición, que han autorizado el libreto con apenas algunos comentarios. El gobernador de Mantua, Felipe de Hesse-Darmstadt, se ha disfrazado de Georg Friedrich Händel, por lo que porta una considerable barriga, y toma asiento con Johann Friedrich von Uffenbach, el admirador de Vivaldi. El resto de los palcos se llenan de patricios que han traído a sus esposas o concubinas y no dejan un respiro a los sirvientes con sus peticiones de vino, aceitunas o pasteles. En uno de los palcos baratos, en un lateral arriba del todo, se arracima la familia de Vivaldi, salvo Bonaventura. A las muchachas de la Pietà, a pesar de los esfuerzos del compositor, no les han dado permiso para asistir al estreno de su maestro. Más de la mitad de los palcos están vacíos.

Antes incluso del comienzo de la sinfonía, que es como se llama por

aquel entonces a la obertura de las óperas, el público de la platea hace tanto ruido como hoy se oye en un estadio de fútbol. Bengalas y petardos caldean el ambiente. De los palcos caen higos pasados, mondas de naranja y velas consumidas sobre las cabezas del público que se halla debajo. Los calvos de la platea se convierten en diana de los escupitajos de los señores de los palcos, por lo que quienes ya lo saben se cubren con sombreros y pañuelos. Por delante del escenario discurre un canal sobre el que algún que otro espectador de paso se coloca para descargar sus orines: una instalación que los titulares de los palcos, que llevan bebiendo desde el comienzo de la velada, les envidian a los más humildes.

Cuando Vivaldi desata con su arco un potente *tutti* de la orquesta, los ruidos se van apagando. Poco antes del final de la sinfonía, Vivaldi ha incluido un virtuoso solo, acompañado únicamente del bajo continuo, que él interpretará al violín, ya que en Venecia es apreciado ante todo por sus obras para dicho instrumento. Se desencadena una breve ovación, ahogada por el griterío y los abucheos. A continuación vuelve a sonar un poderoso *tutti;* acto seguido, se abre el telón de terciopelo y deja ver el escenario.

Este es el momento mágico en el que la suerte se juega en cuestión de segundos. ¿Bernardo Canal deslumbrará con su escenografía al público hambriento de sensaciones o lo dejará frío? Ha empleado todos los trucos que le permite la moderna maquinaria de Santurini. Delante del jardín encantado de la hechicera Ersilla, flanqueado a derecha e izquierda por sendos templos, unos altares de fuego expulsan nubes de colores hacia las bambalinas. Al fondo del selvático jardín se mueven lobos y otros animales fabulosos.

Pero el clamor inicial del público decae sustancialmente ya durante el primer acto. Las tramas que se cuentan en el recitativo, acompañadas del clavicémbalo o del bajo continuo, se pierden por debajo del parloteo. Primero desde los palcos y luego también desde la platea se oyen ruidos de desaprobación: risitas, maullidos, berridos, estornudos, toses o bostezos fingidos a gran volumen.

Vivaldi y su libretista han sepultado el cuento popular del Orlando loco de amor bajo una maraña de tramas paralelas: intrigas, disfraces, equívocos y engaños. Los hombres se transforman en mujeres, cambiando de nombre, y viceversa; todos los protagonistas, masculinos o femeninos, están enamorados de otro personaje, aunque es un amor imposible. Al final, todos los conflictos se resuelven, como es de rigor en la ópera veneciana. El indispensable final conciliador del drama,

«*Ma la costanza è sempre / Vincitrice in amor*» (La constancia siempre sale / victoriosa en el amor) no logra reconciliar al público con la ópera de Vivaldi. Y la recepción del coro final, «*Con Mirti e Fiori / Volate amori / A coronare / Costanza, e Fé*» (Con mirtos y flores / volad, amores, / a coronar / la constancia y la fe), se pierde entre los silbidos, los abucheos y el lanzamiento de fruta podrida.

Especialmente altos suenan los soeces insultos procedentes del palco de Benedetto Marcello.

Capítulo 17

La primera ópera de Vivaldi en el teatro Sant'Angelo apenas alcanza unas pocas representaciones. Nada más acabar el estreno, Santurini observa en una crítica garabateada al vuelo: «muy pocos incendios y tempestades, un caballo que no vuela y, en lugar de un terremoto, ¡un par de luces de Bengala que aburren hasta a los niños!».

Más allá del desdoro, el fracaso de la ópera supone para la sociedad «Vivaldi e hijo» una pérdida financiera importante. No obstante, el socio Antonio, responsable principal del desastre, demuestra poseer una cualidad que hasta entonces su padre no había visto en él: la de afrontar la adversidad y perseverar en el empeño. En menos de tres semanas pone en escena una nueva versión de Orlando, llamada *Orlando furioso,* salida de la pluma de dos autores a quienes dos años antes había asesorado, a la sazón en el papel de asistente, junto a su padre. Compone a toda prisa un par de arias nuevas, añade a la obra de sus predecesores un par de melodías pegadizas procedentes de su propia ópera fracasada y experimenta un éxito arrollador: cuarenta representaciones.

Vivaldi ha hecho suyo un principio de Santurini que seguirá profesando en el futuro: poco importa el motivo por el que hayas fracasado, el público siempre tiene la razón.

En general, uno no debe imaginarse las óperas de la época como

obras originales creadas por un genio de las artes en la soledad de su cuarto. Las óperas barrocas son a menudo pastiches: una mezcla y remezcla de elementos probados, que el compositor y su libretista reorganizan, respondiendo al significado estricto de «componer». Su labor no se diferenciaría tanto de la forma en que un *disc-jockey* recurre al repertorio de la música pop para crear material original propio a partir de sus *mashups*.

El término italiano *pasticcio* proviene del mundo de la cocina y, al principio, no designaba sino a la mezcla de pasta y carne. De ahí se abrió paso hasta la jerga operística y, al igual que la pasta napolitana, ha resultado poseer una enorme versatilidad. Todos los compositores del Barroco, de Gluck a Händel, pasando por Mozart en su juventud, han escrito pastiches. Los primeros, los italianos, que no en vano son los inventores de la ópera. Y, por supuesto, también Vivaldi, que llegó a afirmar haber compuesto, además de un sinfín de obras corales e instrumentales, noventa óperas. Hasta ahora han aparecido más de cuarenta, y puede que se descubran más. Pero como no podemos tomarnos los números de Vivaldi al pie de la letra, tendremos que conformarnos con «más de cuarenta».

Las ventajas del pastiche son evidentes. Las remezclas ahorran tiempo y esfuerzo mental. Y como en cada drama musical resurgen los mismos motivos y emociones —conflicto, muerte, venganza, amor, dolor y, al final, reconciliación—, las arias correspondientes y sus textos se pueden intercambiar sin apenas introducir modificaciones. Después de todo, el argumento de la ópera barroca se expresa únicamente en los recitativos; lo importante son las arias, que transmiten las emociones y conmueven al público. Al igual que sus homólogos Benedetto Marcello y Albinoni, Vivaldi ha incorporado arias con las que ya había tenido éxito en nuevas óperas con argumentos totalmente diferentes. Y se ha servido una y otra vez de otros colegas compositores.

Los libretistas no hacen lo contrario. ¿Para qué idear nuevos versos para expresar una pena de amor o un ataque de rabia cuando ya tienen escritos los adecuados, además de un par de rimas que también pegan? Y los temas de los libretos fomentan la producción de arias intercambiables. El argumento siempre tiene lugar hace mucho tiempo y en países muy lejanos; las grandes pasiones siguen siendo las mismas. No hay lugar del orbe que Vivaldi y sus libretistas hayan olvidado en sus óperas. En un momento dado explotan la historia de Persia; en otro, la mitología griega, romana o bizantina, aunque también recurren a material de China o México. Cuanto más lejos, mejor, quizá por

consideración con la atenta Inquisición, que debe autorizar cada libreto.

Los protagonistas de la ópera pertenecen a los círculos de la alta sociedad: a los compositores les encanta recurrir a dinastías reales o al entorno de generales o tiranos. El número de personajes, así pues, es limitado y su carácter está fijado de antemano. Está el señor bárbaro, que oprime a su pueblo sin piedad; el romántico oficial, a poder ser cristiano, que se enamora de una princesa del campo contrario (musulmán); está el traidor que lo pone todo patas arriba; y, por último, el esclavo o criado, que se sacrifica por su señor. Y también están las protagonistas, con una autonomía sorprendente, que juegan a su propio juego y que, en ocasiones, hasta empuñan un arma y, al final, hacen posible la preceptiva reconciliación y la paz.

Pero, no lo olvidemos: todos estos personajes de culturas y épocas tan alejadas actúan movidos por los mismos sentimientos que llevan dominando la literatura y el arte europeos desde la *Odisea* y la Biblia.

La consecuencia de este canon de motivos y personajes en el repertorio operístico es que, en tiempos de Vivaldi, durante una sola temporada de carnaval aparecen los mismos materiales y libretos en versiones de distintos compositores. Si un título como *Orlando, L'Olimpiade, Dorilla in Tempe, Farnace, Catone in Utica* o *Siroe* tiene éxito una vez, el resto de los autores se abalanzan sobre el libreto para hacer valer su talento. Entre los libretistas más conocidos destaca el menudo Pietro Trapassi, hijo de un verdulero. Fue adoptado por Giovanni Vincenzo Gravina, el presidente de la romana *Accademia dell'Arcadia,* quien le atizó al pobrecito el nombre artístico de Metastasio («el que supera los límites»). Los libretos de Metastasio son tan codiciados que todos los compositores de la época, incluido Vivaldi, aspiran al privilegio de poner música a sus versos. Pero el *prete rosso* tendrá que aceptar que Metastasio no lo prefiera a él, sino a su joven competidor Johann Adolph Hasse, conocido en Italia como «el divino sajón».

Los textos de las arias suelen ser patéticos y repetitivos hasta el absurdo; el intento de comprenderlos palabra por palabra perjudica y hasta arruina el placer de la escucha. Pero, con la mano en el corazón, ¿acaso las aliteraciones de las arias de Wagner son distintas? Uno solo soporta los textos si, como mucho, los percibe sílaba a sílaba y se deja llevar completamente por la música.

Así describe un contemporáneo de Vivaldi la cultura operística de Venecia: «Cuando el empresario de una ópera ha formado a su compañía en una ciudad, elige como tema una pieza que le guste [...]. Pero esta pieza no es más que un batiburrillo compuesto por las arias

más bellas que los músicos de la compañía conozcan: estas bellísimas arias son sillas que se adaptan a cualquier caballo; declaraciones de amor de uno que el otro acepta o rechaza, la alegría del amante dichoso o la queja del desdichado, votos de fidelidad o expresiones de celos, el frenesí de la felicidad o una desesperación abrumadora. Ira, aflicción: no hay escena en la que los italianos no hallen cabida para alguna de estas arias».

Capítulo 18

En el mercado de la música profana, Vivaldi descubre una nueva fuente de ingresos: la venta de partituras manuscritas a acaudalados compradores europeos.

Uno de ellos es el ya mencionado Johann Friedrich Armand von Uffenbach, miembro de una familia pudiente de comerciantes de Fráncfort. Invita a Vivaldi a su hotel para comprarle diez nuevos conciertos. Lo primero que intenta es ganarse el favor del maestro con un par de botellas de vino de calidad. Como la mayoría de los turistas que visitan Venecia, ha oído hablar del gusto de la ciudad del Carnaval por el buen beber. Vivaldi prueba un par de ellas, pero no le parece que le lleven al éxtasis: o no sabe nada o sabe demasiado de vino. Deja las partituras en la mesa y da un precio en cequíes que hace palidecer a von Uffenbach. Cuando este intenta continuar la negociación reduciendo el precio a la mitad, Vivaldi saca el violín y toca para el alemán algunos de sus espectaculares solos, *the best of opus 3,* por así decirlo. Von Uffenbach está más sorprendido que impresionado y se queja de que «aunque ha tocado piezas excepcionalmente difíciles y animadas, lo ha hecho de una forma que carecía de encanto y que no se podía cantar».

Como el turista sigue sin echar mano a la bolsa, Vivaldi le pregunta dónde ha dejado su violín. Y le explica al atónito cliente que el precio

señalado incluye las dos cosas: las partituras y las clases de violín que von Uffenbach necesita para tocar él mismo en los conciertos. Vivaldi quiere empezar la lección «aquí y ahora», y pasarse los próximos días por el hotel de Uffenbach para ir profundizando en los conocimientos.

Esta práctica de vender conciertos manuscritos a melómanos es algo que el maestro mantendrá durante toda su vida. Años más tarde incluso procederá a limitar la impresión de sus obras, que había comenzado en 1705, e incluso a impedirla: con los originales, tal y como le explica a otro de los interesados, gana mucho más que con las impresiones.

Lo de vender con las partituras un par de horas de clases de violín, antes bien, es una especialidad del *prete rosso*, desconocida entre sus contemporáneos. Debido a esta escena y a otros ejemplos se ha hablado de la habilidad del maestro para los negocios, y hasta de su codicia. Pero con tales juicios sucede lo mismo que cuando se hacen conjeturas sobre su religiosidad. Teniendo en cuenta los pocos testimonios auténticos sobre él que han quedado, solo podemos inferir qué personalidad tenía a partir de su obra. Dentro de los límites de su tiempo, Vivaldi abarcó todas las emociones del alma humana. A pesar del encierro entre los muros de la Pietà y de su «angostura del pecho», es capaz de encontrar un lenguaje musical para expresar tanto el fervor y hasta el rapto religioso como los transportes de júbilo desatados y su declive mediante las oscilaciones confusas o directamente atonales del completo abandono. Ningún otro compositor de la época ha representado con tal fuerza el drama del individuo del siglo XVIII, dividido entre el fervor religioso y las pasiones terrenales.

Otro comprador profesional de los conciertos de Vivaldi es el violinista alemán Johann Georg Pisendel, miembro de la llamada «Capilla Real del Príncipe Elector de Sajonia y de la Corte Real Polaca». Ninguna otra capilla de Europa, afirma un aficionado de la época, ha sido capaz de exhibir tantos virtuosos como la orquesta de la corte de Dresde. En sus filas, además de alemanes, también se contaban italianos y franceses, los mejores en sus respectivas disciplinas.

El joven Pisendel lideraba el conjunto musical que llegó a Venecia en 1716 acompañando al príncipe elector Federico Augusto de Sajonia. Los soberanos europeos de la época no viajaban sin su propia orquesta y este era también el caso del príncipe, que con veinte años pisaba la Serenísima por tercera vez. No es de extrañar que los compositores de la ciudad colmaran de dedicatorias al prestigioso visitante.

Por algún motivo, Vivaldi no estuvo presente en la recepción ni entre los artistas venecianos que, un año después, viajaron hasta Dresde

invitados por el príncipe. No obstante, Pisendel, que ya entonces ocupa el puesto de primer violín de la capilla real sajona junto al célebre maestro de conciertos de origen francés Volumier, aprovecha su estancia en Venecia para conocer a Vivaldi. Tan impresionado queda por su habilidad al violín que decide tomar lecciones con él. El maestro advierte al momento que tiene ante sí no solo a un admirador, sino a un colega que domina el instrumento como pocos lo hacen. Aunque no puede tocar de inmediato las cadencias de Vivaldi, se ve capaz de aprenderlas. Y el maestro le enseña cómo se hace. Entre los dos colegas se fragua una amistad, una conexión italo-germana entre violinistas jamás conocida.

Gracias a un contemporáneo sajón nos ha llegado una anécdota que, a la vuelta, probablemente Pisendel habrá contado más de una vez en su bar habitual de Dresde.

Vivaldi, a quien uno cuesta imaginar haciendo de guía turístico, le enseña a Pisendel la conocida plaza de San Marcos y le explica lo que tiene ante sí: el palacio Ducal, el Campanile, la basílica de San Marcos, donde siendo adolescente ha sustituido alguna vez a su padre en la cuerda de violines, los cafés..., lo normal. De repente aprieta el paso, agarra a Pisendel del brazo y tira de él.

—Mi querido *monsieur,* —dice, pues de labios de Vivaldi no brota la palabra «señor», con la que Pisendel se ha dirigido a él más de una vez —, ¡Rápido! ¡Tenemos que largarnos ahora mismo de aquí!

Vivaldi le dice al oído que no empiece a mirar a su alrededor y que no pregunte, sino que abandone la plaza con él lo más presto posible. Llegados a la vivienda del compositor, le pregunta a un irritado Pisendel si ha cometido alguna falta en la ciudad. ¿Tal vez no ha pagado una comida en el restaurante, acaso ha dicho algo insultante sobre la Serenísima y su gobierno? El alemán se queda pasmado y jura que no ha hecho nada malo. ¿Qué ha llevado a su amigo a insinuar tal cosa?

—Es evidente que no te has dado cuenta —le explica Vivaldi—, pero por el camino hasta la puerta de casa nos han estado vigilando cuatro esbirros.

—¿Cómo que esbirros?

—Miembros de la Inquisición del Estado. ¡Y no suelen equivocarse!

El maestro le pide que se quede en casa hasta que haya aclarado el asunto. De lo contrario, no podría garantizarle su seguridad.

Al día siguiente regresa con buenas noticias. Ha hablado con los tres inquisidores. Le han explicado que lo sienten mucho, que su gente

había confundido a Pisendel con otro hombre a quien se asemeja.

—¿Y ya han detenido a la persona correcta?

—Eso no se lo he preguntado.

—Entonces, si salgo de casa...

Vivaldi se encoge de hombros, apenado.

Pisendel quiere saber cómo es que Vivaldi mantiene un contacto tan estrecho con los inquisidores del Estado. Este le aclara que, por cuestiones de trabajo, tiene que relacionarse continuamente con ellos. Se trata de gente cultivada, expertos en música, por así decirlo. Entre sus funciones está la de leer los libretos de las óperas. Si le negaran su beneplácito a cualquiera de sus obras, esta no podría representarse en Venecia. Y el dictamen de los inquisidores no es impugnable.

Tras este incidente, Pisendel puede volver a moverse con libertad por la ciudad y se divierte de lo lindo con su colega veneciano. Vivaldi deja que su amigo toque durante el descanso entre dos actos de una de sus representaciones de ópera: una oportunidad de lucirse que, de otro modo, suele aprovechar él mismo. Lee una composición de su alumno y se la corrige, y aun alaba varios de sus conciertos para violín, incluidas las cadencias desplegadas. Hasta cinco sonatas y seis conciertos para violín llevan la dedicatoria: «*fatto per monsieur* Pisendel». ¿Habrá pagado el alemán por estos conciertos? ¿El príncipe elector o la capilla real sajona habrán aceptado el alto precio que Vivaldi suele poner a sus partituras en venta? Nadie lo sabe.

Lo que sí se sabe es que Pisendel copió de su puño y letra numerosos conciertos de Vivaldi, con el consentimiento del compositor. Y cuando en el otoño de 1717 emprendió el viaje de vuelta a Dresde, llevaba en su equipaje casi cuarenta piezas instrumentales del maestro, que, por cierto, también acabarían en el escritorio de otro de sus seguidores: Johann Sebastian Bach.

Capítulo 19

Bien entrada hora de la noche, las hermanas de Vivaldi oyen un golpe fuerte en la puerta de la casa y avisan a su hermano. Nadie de la familia abre, ya que a esas horas solo puede tratarse de una visita indeseada. Vivaldi oye entonces el sonido ahogado de una trompeta delante de la casa. Conoce el tema que tocan; lo ha compuesto él en algún momento, pero ¿cuándo y para quién? Tararea los tres primeros compases y de inmediato recuerda los siguientes: es el comienzo de su concierto en la menor para trompeta, cuerda y *basso continuo*. Lo había escrito para Maria della Tromba y lo había ensayado con las chicas de la Pietà; la priora había prohibido que lo interpretaran debido a las faltas cometidas por la muchacha.

El maestro abre la puerta. En lugar de la chiquilla a medio hacer que conocía, ante él se presenta una joven andrajosa, muy maquillada y con una trompeta.

—*Ciao,* maestro —lo saluda—. ¿Todavía me conoces?

Vivaldi responde a un viejo reflejo y va a abrazarla, pero Maria lo aparta.

—Si quieres algo de mí, ¡más te vale que me lo digas ya, *bello!* Soy cara. Veinte liras te las podrás permitir, ¿no?

Vivaldi siente la tentación de abofetearla. Ninguna de las chicas de la Pietá se ha atrevido jamás a tutearlo y «*ciao*» es una forma de saludo

que solo utilizan los pescadores y estibadores del puerto. Por no hablar del resto de su ofrecimiento.

—Pero ¿qué dices? Te prometí una vez que te ayudaría...

—Pero tu promesa se ha quedado en una larga fermata, igual que la interpretación del concierto que me habías compuesto.

Vivaldi toma a Maria de la mano, la mete en casa y tira de ella hasta su cuarto. La sienta en una silla e intenta en vano hacerle rezar, hace caso omiso de sus mordaces comentarios y soeces improperios, apenas soportables, y espera a que la joven le cuente su historia.

Después de que Vivaldi se marchara de la Pietà, se hartó de las oraciones y los ayunos «para limpiar el alma» que le imponía la hermana Cecilia. Junto a una *figlia di comun* («tú la conoces: Christina, la del parche»), consiguió escaparse de la Pietá y pasar una noche fuera. Sobornaron al portero con un par de botellas de vino, se fueron al Arsenal, llamaron a uno de sus gigantescos portales y los trabajadores del turno de noche las dejaron entrar. Maria se dedicó a tocar bailes con la trompeta en una de las naves del astillero, altas como una torre de iglesia, mientras Christina llevaba el ritmo con un tambor. Los trabajadores las emborracharon con *grappa* y bailaron desenfrenados entre las estructuras de los gigantescos barcos a medio construir. Cuando las chicas regresaron con las primeras luces del alba a la Pietà, la hermana Cecilia estaba al acecho.

Ante los ojos del resto de las pupilas, a quienes Cecilia había despertado expresamente, arrastró a las dos fugitivas hasta su dormitorio. A la mañana siguiente las castigaron. A Maria la despojaron de todos los privilegios como *figlia di choro,* incluida su trompeta, y la pusieron al servicio de una cantante, otra *figlia di choro* dos años menor. Tenía que limpiar el cuarto de su nueva señora, hacerle la cama, remendarle la ropa y soportar sus afilados insultos. Christina fue desterrada al peor de los departamentos: la jabonería, donde las *figlie di comun* removían en enormes tinas las cenizas del carbón vegetal consumido y los restos de grasa bovina para fabricar jabón.

Al oír un ruido en la puerta, Vivaldi se vuelve y le indica a Maria con la mano que interrumpa su relato. Es capaz de reconocer los pasos de los miembros de la familia y saber quién enfila el pasillo o se acerca a su alcoba. Le resultaría de lo más embarazoso que su madre llamase de repente a la puerta y lo encontrase en tales circunstancias; precisamente su madre, que teme que esté descuidando sus deberes sacerdotales. Pero al cabo de un instante de silenciosa expectación es evidente que debe de haberse equivocado: tras el ruido que ha confundido con un paso no

se produce ninguno más.

Maria se ha percatado de su irritación.

—¿Habría problemas si entrase alguien ahora mismo? —pregunta. Vivaldi sacude la cabeza con fastidio.

—Continúa.

Nunca llegó a dejar de creer que no le esperase un destino mejor, relata Maria retomando el hilo. Rezó mucho y nunca robó parte de las raciones extra de aceite y leña que su señora, la cantante, tenía asignadas. Además, por lo que otras *figlie di choro* le habían contado, si se portaba bien acabarían por rehabilitarla en algún momento. La Pietà era estricta, pero también misericordiosa. Además, la institución no podía permitirse prescindir de una trompetista como ella. Si cumplía su penitencia el tiempo necesario y mostraba verdadera contrición, volverían a ascenderla a su antiguo puesto de *figlia di choro* y le restituirían su trompeta.

Y así sucedió. La mismísima priora le devolvió su instrumento al cabo de unas semanas. Bajo la dirección de otro *maestro di cappella* tocó el concierto de Vivaldi para trompeta en do mayor...

—¡En la menor! —la corrigió Vivaldi.

—Mayor o menor, el caso es que lo toqué con entusiasmo, aunque con algunos fallos —respondió Maria—. Pero después del concierto eché un vistazo hacia abajo a través de la celosía y vi al nuncio junto a la priora y otras autoridades. Al verlo, no pude contener las ganas de devolver. Sí, ¡por la celosía! Espero que la mayor parte del vómito le cayera al nuncio encima. Y en cuanto tuve la oportunidad me escapé de nuevo y ya no he vuelto.

—*Figlia mia!* —responde Vivaldi con resignación y la bendice con un gesto.

—Contempla a placer a tu *putta di Vivaldi!* —lo increpa—. Así es como nos llaman los gondoleros y los obreros del Arsenal, ¿sabes? *Putta,* una «chiquilla», pero también una *puttana*. La *putta* se ha convertido en puta. ¿Acaso te sorprende?

Se abre un corte en el corpiño de manera que un pecho queda al descubierto; un pecho infinitamente más bello y tentador que los senos pintados de la santísima virgen con los que fantaseaba el joven aprendiz de cura mientras pugnaba con su *membrum virile*.

—Si me quedo embarazada, jamás dejaré a mi niño en la *scafetta*. ¡Lo criaré y mantendré yo misma!

Vivaldi se levanta de repente y busca entre las pilas de partituras el concierto para trompeta de Maria. No lo encuentra.

—¡Toca el tema! —le ordena con tono severo—. ¡Pero despacio!

La joven se lleva la trompeta a la boca, Vivaldi ve cómo su pecho se levanta al inspirar. Pero Maria no pasa de los tres primeros compases.

—Sigue —la conmina.

—¡No me sé más!

—¡Yo sí!

Le grazna las notas olvidadas mientras marca su duración con las manos. Poco a poco, corrigiéndose el uno al otro, completan el tema y, al final, Maria consigue tocar también el segundo y el tercer pasaje del solo.

—Un cuarto de tono demasiado alto —la interrumpe Vivaldi—. ¡Otra vez, desde el principio!

Maria ahoga una carcajada y borda el solo de la primera frase como si no hubiera pasado ni un día desde su primer ensayo en la Pietà.

Ninguno de los dos, ni Maria ni Vivaldi, ha debido de oír los golpes, porque la puerta se abre de repente. Zanetta, la hermana pequeña, asoma la cabeza. El maestro la ahuyenta con un gesto de la mano. Luego anima a Maria a seguir tocando. Cuando acaba, la estrecha entre sus brazos.

—¡No lo has olvidado completamente, *figlia mia!* Pero si no practicas, ¡acabarás perdiendo todo tu talento!

Capítulo 20

El príncipe Felipe ha vuelto a invitar a Vivaldi a Mantua y, además, le ha ofrecido convertirse en su maestro de capilla. Esta vez acepta. Lo que lo atrae no es solo la idea de salir de Venecia, sino también la perspectiva del sueldo que le ofrece. Sus ingresos como maestro de capilla multiplicarán con creces el salario que ganaba en la Pietà.

Siguiendo el consejo de su padre, antes de partir se ha entrevistado con la priora. Tampoco es cuestión de precipitarse en la vida del artista independiente sin cubrirse un mínimo las espaldas; según él, debe averiguar si hay posibilidades de reincorporarse a la Pietà cuando regrese a Venecia.

La priora lo recibe con cordialidad, por primera vez no lo trata como si fuera su superior. Vivaldi siempre ha sentido que esta mujer, que debe esforzarse por equilibrar tantos intereses opuestos —los del Consejo de los Diez, el consejo de gobernadores, el nuncio y las muchachas que dependen de ella—, está de su parte. Pero mientras era su empleado no podía demostrárselo de manera abierta. Ahora abandona todo formalismo y deja de ocultar hasta qué punto la conmueve la decisión del músico.

—Nuestras muchachas lo echarán de menos —le dice—, pero usted las añorará igualmente, maestro.

Mientras busca las palabras adecuadas, él también tiene que reprimir

una oleada de fuertes sentimientos.

—Reverenda madre, no puedo ni imaginarme una vida sin mis hijas —reconoce.

—Y eso le honra —le responde la priora con una mirada amable—. Siempre he sabido que no podríamos retenerlo para siempre en la Pietà. Naturalmente, un hombre de su talento tiene derecho a abrirse nuevos caminos. Pero piense que ningún coro, ninguna orquesta de este mundo le estará jamás tan agradecida como nuestras expósitas, ¡a quienes usted ha animado a descubrir su propio talento!

Vivaldi respira hondo, pero no sabe qué decir. Lo que más le gustaría ahora mismo es abrazar a la priora.

—No nos olvide —se despide de él mientras lo acompaña a la puerta —. Y, sobre todo, vuelva. Siempre intercederé por que se le vuelva a contratar.

El *burchiello* zarpa del embarcadero que hay justo enfrente de la Pietà. A bordo de esta gran embarcación de línea viajan los nobles y los habitantes ricos de Venecia durante los meses de verano hasta sus villas diseminadas a lo largo del río Brenta. Estos se sientan en la parte cubierta; los comerciantes, siervos y músicos van en los asientos baratos.

Giambattista se ha tomado un par de semanas libres de sus obligaciones como violinista en San Marco. Quiere acompañar al hijo a Mantua para que lleve consigo un pedacito de la familia y para estar a su lado a la hora de entender la letra pequeña de los contratos. Conoce el carácter inestable de Antonio, que oscila entre la euforia y el abatimiento, y su precario estado de salud. A los cuarenta años, su fama en cuanto que virtuoso y compositor ha llegado mucho más allá de las fronteras de Venecia. Pero por dentro continúa siendo un niño. Como sacerdote, jamás formará una familia, es y seguirá siendo el hijo de Camilla y Giambattista, el mayor de seis hermanos que más o menos dependen de él. Y su padre sabe que su brillante vástago, lo reconozca o no, no puede pasarse sin la presencia de su familia o, como mínimo, de una parte de ella.

No es la primera vez que Vivaldi sale de Venecia —ha estado en Padua y en otros lugares cercanos—, pero hasta entonces nunca ha pasado tanto tiempo fuera de su ciudad sin saber cuándo regresará. Precisamente hasta Padua viajarán con el *burchiello* y luego seguirán en carruaje.

Una vez que han dejado atrás el palacio Ducal y los campanarios de las iglesias venecianas, se abre el horizonte. A diferencia de la

empedrada Venecia, donde las palmas se elevan con dificultad en los pulcros jardincitos de las villas patricias, atendidas por los esclavos, Vivaldi contempla aquí sauces que hunden sus ramas en el agua, plataneros que crecen libremente hacia lo alto y cipreses de denso follaje, las hembras con aire expansivo, los machos elevándose aún más y arañando el cielo. Por detrás de los taludes de la orilla resplandecen los prados repletos de rojas amapolas, los olivares cuyas hojas brillan plateadas al viento. Su mirada queda embelesada por unos paisajes que, hasta entonces, solo conocía como fondos pintados en los cuadros de santos. Pero sobre todo mira el cielo, el cielo despejado que se extiende por encima de él hasta el infinito. La irrupción de tanta naturaleza constituye para un urbanita como Antonio una provocación casi insoportable.

Cerca de la orilla lo impresionan otras imágenes: las villas y castillos de ensueño que las familias patricias han levantado a lo largo del Brenta para pasar los veranos. Algunas de estas mansiones, como sabe Giambattista, han sido ideadas por los arquitectos más célebres de Venecia: Palladio, Foscari y demás. Se trata de suntuosos edificios orlados de columnatas a los que se llega por senderos festoneados de esculturas, atravesando cuidados jardines, y cuyas gráciles escalinatas conducen al *piano nobile*.

—Algún día —le dice a su padre— compraré una de estas villas para nosotros.

—¿Qué te parece esa? —Giambattista acaba de ver villa Foscari y la señala con un gesto.

—Demasiado ostentosa —responde el hijo y apunta hacia una modesta *villetta* pintada de un tono rojizo que, tras unos arbustos de buganvillas salvajes y unos setos que nunca se han podado, parece estar a punto de derrumbarse.

—Es bonita, pero no pienses que esa ruina va a ser barata. Los costes de la rehabilitación podrían triplicar el precio de compra.

Ese día viajan sobre todo mujeres en la barca. Algunas son campesinas, que regresan de la ciudad a las fincas donde trabajan con algunas compras. A otras, con la falda ahuecada, el amplio escote y el calzado de tacón, se las reconoce como cortesanas de visita a algún cliente adinerado. A Vivaldi no se le escapa que las miradas de una hermosa mujer se desvían hacia los dos músicos, que no sueltan de la mano los instrumentos. Pero está seguro de que se dirigen a su padre. Giambattista aprovecha la oportunidad para provocar al hijo.

—¿Por qué apartas la mirada? ¡No actúes como si la dama no te

interesase!

—¿De qué hablas?

—¿Por qué no sacas el violín y le tocas una serenata? Pero ¿quién te ha obligado a ponerte la sotana en esta barca? Conozco a una docena de curas. ¡Ninguno es tan estricto como tú con el atuendo!

—¿Qué tienes de repente contra la sotana? ¡Si eras tú quien quería que la llevase!

—¡Pero no en todo momento y lugar! *Porco Dio,* alguna vez habrá que hacer una excepción. No te han contratado en Mantua como músico de iglesia, sino como *maestro di cappella da camera*. Uno no espera música sacra de ti, sino profana, con la que se pueda bailar: extravagancias musicales de toda índole. ¡Y puedes hacerlo!

Por un instante parece que Giambattista, loco de ira, quisiera arrancarle la sotana al hijo.

—¡Gracias por los consejos, papá!

El *prete rosso,* tímido, le dirige una sonrisa a la bella. Pero esta ya se ha dado la vuelta y hace como si no se hubiera percatado de nada de la conversación. En el apeadero de la silla de postas de Mantua los espera la carroza de tres caballos del príncipe. Cuando, tras un breve trayecto, llegan a los jardines del castillo, los criados se abalanzan sobre el carruaje y se llevan los instrumentos y el equipaje de los Vivaldi a la casa de invitados. El príncipe Felipe da la entrada a su capilla de caza, que se ha situado delante de los recién llegados, para que interprete el coro inicial de *Juditha triumphans,* sin coro ni cuerdas, solo con cuatro trompetas. Los Vivaldi aplauden y dejan que el príncipe los conduzca a su nuevo teatro de ópera.

—A partir de ahora, maestro, dispondrá del teatro de ópera más moderno de Italia —le explica—. La acústica aquí es una maravilla, mejor que en ninguna de las óperas de Venecia. ¡He mandado traer a los mejores especialistas de Roma, Florencia y Vicenza!

Para demostrárselo, el príncipe Felipe se pone a cantar alegremente el comienzo de un aria de Händel en la sala vacía. Los dos Vivaldi se encogen ligeramente, sobresaltados, porque no acaba de captar bien el tono, pero no escatiman en halagos.

—¡Y yo que me esperaba, maestro —dice el príncipe una vez que ha recuperado el aliento—, que hubiera traído a alguna que otra cantante de la Pietà! Aquí las muchachas habrían podido lucirse y lucir su arte fuera de los muros del convento. Y así también podrían haberlo malcriado un poco a usted... En fin, creo que nuestras coristas y *prime donne* se lo compensarán.

El príncipe les lanza a los Vivaldi una mirada cómplice. Estos se comportan como si no hubieran comprendido sus insinuaciones.

—¡En Mantua, *signori,* uno es más libre que en Venecia!

En Mantua, el siempre productivo Vivaldi experimenta una verdadera explosión creativa. Compone obras de encargo para la nobleza local: un coro jubiloso para la investidura del nuevo obispo de Mantua y una serenata por el cumpleaños del príncipe Felipe. Además, escribe cantatas, conciertos y, sobre todo, óperas, dando trabajo a todo el costoso aparato musical y a los virtuosos del canto que el príncipe tiene contratados y que, fuera de la temporada, no tienen nada que hacer. Vivaldi estrena casi seguidas las óperas *Teuzzone* y *Tito Manlio* y, poco después, *La Candace*. La partitura de *Tito Manlio* tiene nada más y nada menos que trescientas setenta páginas, que Vivaldi encabeza con la siguiente nota manuscrita: «Música compuesta por Vivaldi en cinco días». No podemos descartar que, con esta observación, Vivaldi quisiera superar a Georg Friedrich Händel, el otro campeón de velocidad que, desde Londres, brilla en el firmamento de la música de la época y también es conocido por componer a un ritmo fabuloso.

La estancia en Mantua finaliza de manera abrupta dos años más tarde. La corte del príncipe decreta un año de luto nacional. Ha muerto en Viena la emperatriz Leonor Magdalena, viuda de Leopoldo I y madre de Carlos VI. Todos los teatros del imperio, y son muchos, tienen que cerrar sus puertas, incluido el teatro Archiducal de Mantua, donde Vivaldi acaba de estrenar *La Candace*. Así, regresa a la república independiente de Venecia, en la que tan solo la embajada imperial luce crespones negros.

Capítulo 21

El mundillo de la música en Venecia ha seguido la producción mantuana del *prete rosso* con orgullo patrio, aunque también con envidia. No obstante, la maledicencia de ciertos competidores tiene poco que hacer frente a la creciente fama de Vivaldi. Una guía turística de la época señala a los violinistas Giambattista y Antonio Vivaldi como «curiosidades» dignas de ver en la ciudad.

La priora cumple su promesa y, a la vuelta del maestro, le ofrece un nuevo contrato, aunque para entonces se han cambiado las tornas. La Pietà, representada por la priora, es ahora la ofertante y Vivaldi, la estrella que dispone también de otras opciones. Ultiman un nuevo contrato con condiciones precisas: el maestro debe entregar dos conciertos por mes; en caso de que esté de viaje, deberá enviarlos por correo, pero corriendo él mismo con los gastos de envío. Además, está obligado a dirigir cuatro ensayos por concierto, a los cuales deberán asistir como mínimo dos de sus mejores alumnas para que después puedan encargarse ellas del resto de los ensayos.

Vivaldi firma y, al mismo tiempo, retoma sus actividades como empresario en el teatro Sant'Angelo. En Mantua ha amasado capital suficiente como para permitirse abandonar la estrechez de la casa de Santi Filippo e Giacomo. Se lleva con él a la nueva vivienda en la parroquia de Santa Marina a ocho miembros de la familia: sus padres,

Camilla y Giambattista, su hermana Cecilia con su esposo y sus dos hijos, y las dos hermanas solteras, Margarita y Zanetta. Ni uno de los hermanos.

La nueva casa queda cerca de la iglesia de Santa María Formosa y cuesta la nada desdeñable suma de setenta ducados al año. Como único responsable del alquiler firma Antonio Vivaldi.

Su nuevo contrato con la Pietà implica que también participará en la decisión de admitir a las alumnas privadas que solicitan lecciones de canto o violín en la Pietà.

A los pocos días de su reincorporación se presentan dos aspirantes que buscan ser admitidas. Al principio, la priora no había querido ni recibir a las hermanas. Aunque la institución precisa del dinero de las externas, el cupo de ese año ya estaba cerrado. Sin embargo, al leer la carta de recomendación de un tal Duca di Massa Carrara, cambió de opinión. En caso de admitir a las dos alumnas particulares, el soberano de Mantua tiene previsto hacer un generoso donativo a la Pietà, por lo que la priora ha acabado concertando una entrevista.

En una sala de ensayo, la priora y un tribunal compuesto por algunas profesoras y elegidas de entre las *figlie di choro* esperan a las aspirantes y al maestro, que una vez más se retrasa. Cuando por fin entra en la sala, apenas echa un vistazo a las dos candidatas. Se trata de dos hermanastras, Anna y Paolina Girò, aunque la mayor podría pasar por madre de la pequeña. El cabello castaño rizado de la más joven, su grácil figura, el rubor de sus mejillas infantiles, el coqueto aleteo de las pestañas maquilladas no parecen afectar en lo más mínimo a Vivaldi. ¿Cuántos años podrá tener? ¿Doce? ¿Catorce? ¿Dieciséis? El maestro se sienta al clavicémbalo y no escucha cuando la priora le susurra el nombre de su ilustre protector. Va tocando las notas para Anna —do, re, mi, fa, sol, la, si— y parece que no desea sino oír una escala tras otra.

La joven cantante se comporta como una niña malcriada y se limita a emitir sonidos estridentes y aun desafinados adrede. Las *figlie privilegiate* del tribunal reaccionan a la escena de Anna, bien con risitas ahogadas, bien con claro desagrado. La guardiana levanta el bastón y está a punto de intervenir cuando la priora le lanza una mirada severa y se contiene. En vano trata Paolina de convencer a su hermana menor. Vivaldi no consigue que Anna colabore hasta que no entona al clavicémbalo la melodía de una canción del carnaval veneciano. Anna se deja engañar y, de repente, atina cada nota de la vulgar tonada, canta el popular estribillo con tal fuerza que las privilegiadas tienen que dominarse para

no unírsele. La priora y la guardiana están espantadas con los versos picantes, pero no pueden negar la belleza del *mezzosoprano* de Anna. Vivaldi ataca la segunda estrofa de la cancioncilla subiendo el tono una tercera. Ningún problema para la chiquilla, que domina los agudos con maestría. Al llegar a la última estrofa es ella quien vuelve a subir de tono para luego acabar el estribillo dos octavas más grave.

El tribunal parece impresionado. Vivaldi se levanta, pero sin decir nada, mientras todas esperan algún gesto. Al cabo de una pausa para volver a oír las frases en su interior, deja entrever un leve asentimiento. Para todo aquel que lo conozca, tal ademán implica su reconocimiento, si no el mayor de los cumplidos. El tribunal aplaude, a Anna le sube la sangre a las mejillas ya arreboladas, aunque finge que la ovación no va con ella.

La mirada de Vivaldi se vuelve a Paolina, que ha observado la intervención de su hermana con trémula atención. El maestro le pregunta si ella también posee talento musical. Paolina se yergue, pisa las cuerdas de la mandolina que ha traído consigo y toca un estudio de Corelli. El rostro de Vivaldi se queda petrificado ya en las primeras notas. Es evidente que no quiere seguir escuchando: está dispuesto a dar clase a Anna y, si cabe, hasta a educarla, pero no a Paolina.

Anna, sin embargo, ha visto que esta es su oportunidad y declara con insolencia que no irá a clase sin su hermana. O la Pietà las acepta a las dos o tendrá que renunciar a ambas. Vivaldi, perplejo, dirige la vista a la priora, quien le indica que habrá que respetar el deseo de la chiquilla. Las dos serán admitidas en periodo de prueba.

Capítulo 22

Con esta escena comienza la historia de Anna y Vivaldi. La prueba como tal era una simple cuestión rutinaria para el maestro. ¿A cuántas externas ha examinado en los años que lleva en la Pietà para ver si merece la pena formarlas? Siempre ha confiado más en su oído que en sus ojos. No en vano es conocido por lo íntegro y lo certero de sus dictámenes.

Pero esta vez es diferente. Alguna suerte de emoción lo empuja a acompañar a las hermanas después de la prueba hasta el portal. Quiere saber dónde viven, si tienen hermanos, quiénes son sus padres. Paolina titubea, refiere algo de una casa en Mantua, donde se han criado Anna y ella con su madre, Bartholomea, y su padre, un adinerado fabricante de pelucas francés.

—¿En Mantua? —pregunta Vivaldi—. ¿Por qué no fuisteis a verme allí?

—Lo intentamos —responde Paolina—, pero nos rechazaron una y otra vez. Y entonces Anna era demasiado pequeña.

—Pues claro que no era demasiado pequeña —tercia Anna—. Y lo habría conseguido sin problemas. Pero mis padres me encerraron en casa. Además, ¡ya no tengo padres!

—¿Cómo que no tienes padres?

Paolina intenta tirar de Anna, pero esta se zafa de sus manos y

vuelve a convertirse en la niña rebelde que Vivaldi ha conocido al comienzo de la prueba. Araña y muerde a Paolina, le pega.

—*Fai la buona!* —la increpa Vivaldi al tiempo que separa a las hermanas.

Paolina agarra a Anna del brazo.

—No se preocupe por ella, maestro, ¡a veces le dan estos arrebatos!

—¡Digo las cosas como son! —grita la chiquilla—. Vivimos completamente solas en Venecia. Mi padre se ha largado con una ramera y mamá lleva un par de semanas sin aparecer.

—¿Os ha dejado solas? —pregunta Vivaldi.

Paolina le explica que, después de discutir con las hijas, la madre ha abandonado la vivienda común en Venecia. Entre lágrimas, las hermanas habrían entregado a la policía una orden de búsqueda y una carta para Bartholomea, pidiéndole que por favor regresara con ellas, aunque en vano.

Vivaldi ve como la salvaje Anna, ya no tan niña, se deja caer desesperada en la escalera de mármol y comienza a sollozar. Sabe que lo que muestran tanto su cara como la de su hermana no son más que una variante moderada en comparación con todas las desgracias que podría relatar cada una de las muchachas de la Pietà, siempre que supieran quiénes son sus padres. Anna no es un bebé sin apellidos, abandonado en la *scafetta;* es una chiquilla de talento y con futuro. De manera instintiva, Vivaldi advierte cuánto le dura el aire antes de lanzarse a nuevos lamentos, oye una secuencia determinada de sonidos que podrían dar lugar a un tema. En cualquier caso, sus quejas lo conmueven. La levanta y deja que se desahogue en su hombro. Y al mismo tiempo mantiene la distancia, pues la cercanía de su cuerpo ha despertado súbitamente en él algo distinto de la ternura.

Los pocos testimonios contemporáneos que existen sobre Anna, a los que hacen referencia todas las biografías de Vivaldi, la presentan como un talento natural, menos convincente por su calidad técnica que por su presencia en el escenario y sus encantos. Pero en estas menciones se deja entrever una vieja reserva masculina: no es posible que una cantante tan atractiva como Anna también sea capaz de cantar bien.

Es absurdo pensar que Vivaldi, que en la Pietà habrá tenido que oír más talentos, pequeños o grandes, que cualquier otro empresario de la época, haya perdido su capacidad de discernimiento en el caso de Anna. Tanto como director musical de la Pietà como en calidad de compositor de óperas y empresario, depende totalmente del éxito de sus producciones. Es evidente que Anna posee ambas aptitudes: una voz

expresiva y maleable, y el don de ganarse al auditorio en cualquier escenario, incluido el de los anhelos inconscientes del propio Vivaldi.

Durante las primeras lecciones practica con ella arias de *Juditha triumphans,* que espera poder reestrenar, pero también de óperas ya representadas o que aún no ha terminado. Para vencer la timidez de Anna, que en su caso siempre acaba en rabietas, ha introducido un pasaje de una canción de carnaval en un aria de estudio y lo ha modificado. Como es de esperar, Anna reconoce la referencia de inmediato, pero no hace más que volver a la cancioncilla. Vivaldi la interrumpe, toca en el clavicémbalo la variación, que a ella le parece horrorosa, y le repite el nuevo texto una docena de veces antes de permitirle cantarlo. Esta es su prueba de fuego, le dice, y él lo está haciendo por su bien. Si no consigue cantar el aria, no volverá a darle clases.

Trata a Anna con dureza, hace caso omiso de sus protestas y sus lágrimas. Luego, de golpe, cambia de estrategia. Se arriesga a modificar el aria de Anna de acuerdo con los puntos fuertes de su voz e introduce a vuelapluma las correcciones en la partitura. Los dos, Vivaldi al clavicémbalo y Anna a su lado, se sumergen en un éxtasis creativo. De vez en cuando observa con disimulado asombro a su alumna, cuya voz se desenvuelve con una libertad cada vez mayor. Esa voz es un regalo de Dios, le dice, un regalo que debe perfeccionarse con disciplina férrea y práctica diaria.

Ni Anna ni Vivaldi tienen ojos para Paolina, quien sigue la lección dividida entre los celos y el orgullo por su hermana. No comprende que está siendo testigo de un acontecimiento que va a cambiarles la vida a los tres.

Capítulo 23

Cuatro veces al año se celebra en la Pietà un encuentro entre algunas pupilas escogidas de la institución y ciudadanos de Venecia. Se trata de reunir en un ambiente festivo a las jóvenes en edad casadera con hombres de alta cuna en busca de esposa. El *parlatorio* es una sala de visitas de altos techos abovedados, en la que las chicas elegidas por la priora se presentan ataviadas con elegantes trajes de fiesta dentro de una serie de discretas salitas de exposición separadas por rejas. Delante se agolpa un grupo variopinto, formado principalmente por jóvenes con pocas posibilidades en el mercado matrimonial, con medias blancas, peluca y sombrero de tres picos, pero también por madres con niños, visitantes del extranjero y curiosos de toda laya.

La priora ofrece un breve discurso.

—¿Dónde va a encontrar un honrado ciudadano esposa mejor que entre las hijas de la Pietà, quienes bajo la dirección de nuestras profesoras no solo han aprendido a cocinar, coser, lavar y a vivir con decoro, sino que también están versadas en las artes elevadas: música, pintura, literatura y filosofía? Nuestras muchachas poseen todas las virtudes que podría desear un noble y, entre ellas, la más importante de todas: ¡la inocencia! No tengan miedo, caballeros, y acérquense, mídanse en ingenio y espíritu con nuestras muchachas, ¡recítenles sus versos! Y aquel que no posea ingenio ni fortuna habrá de conformarse

con una mirada y regresar cuando su persona baste para las elevadas exigencias de nuestras hijas.

Mientras charla en una esquina del locutorio con uno de sus admiradores, Vivaldi advierte alarmado que Anna también se luce en uno de los escaparates. Con la expresión indiferente de sus ojos y los labios fruncidos en un mohín obstinado, resulta irresistible vestida de blanco nupcial. ¿Cómo osa la priora presentar aquí a la chiquilla, todavía confusa tras su reciente admisión? ¿Es que la institución pretende presumir del atractivo de su «oferta» y usarla como reclamo: «contemplen, caballeros, lo que tenemos que ofrecerles»? Vivaldi interrumpe el diálogo que mantenía y ya se dirige hacia Anna cuando se le adelanta un noble pisaverde. Un patricio engalanado a la moda francesa, con calzón, medias de seda blancas, puños de encaje y cuello alto le cierra el paso y se planta delante de Anna con la mano en el espadín. Los dos hombres se conocen: el joven patricio que le ha cortado el paso no es otro que el director artístico del teatro Sant'Angelo. No parece reconocer a Vivaldi, o al menos no lo saluda. El maestro se apuesta a un lado de la ventana, de modo que la joven no pueda verlo. No entiende todo lo que Benedetto Marcello le susurra a la muchacha a través de la reja. Pero por el movimiento tembloroso de las pestañas y la risa afectada de la chiquilla nota que el joven le ha causado impresión. Vivaldi se acerca un paso más y capta un par de frases entrecortadas.

—La priora me ha hablado de su maravillosa voz... ¿Me haría el honor de venir a mi *palazzo*...? Yo la acompañaría al clave.

Anna susurra una respuesta que Vivaldi solo acierta a leer de sus labios:

—¿Puedo llevar a alguien?

Y oye la respuesta de Benedetto:

—¡Siempre que no sea Vivaldi!

—No, no —musita Anna—. Se trata de mi hermana Paolina.

Vivaldi no entiende el resto del coloquio, pues el embajador francés lo saluda y lo enreda con su conversación. Apenas lo escucha y se vuelve cuando Marcello pasa a su lado y enfila la salida. En cuanto el maestro ve que la priora se está despidiendo del nuncio, se disculpa con el embajador; ha de hablar un momento con ella.

—Reverenda madre, ¡lejos de mí inmiscuirme en sus decisiones! —le dice—. Pero no deberíamos dejar que Anna cante en el *palazzo* de Benedetto Marcello.

La priora mira algo sorprendida a Vivaldi.

—¿Qué tiene en contra de que lo haga? El futuro de Anna está en la ópera. En la Pietà no hace más que alborotar.

—¡Pero si todavía es una niña! ¡Y su voz! Ni siquiera sabe cómo hay que respirar.

—Ay, padre —responde la priora—, sabe tan bien como yo que en los teatros de Venecia ya hay chicas de trece y catorce años ejerciendo de *prime donne*. Con todos los respetos por sus desvelos: Anna es una chiquilla impertinente y descontentadiza, y ha nacido para la ópera. Ni siquiera usted podrá hacer de ella un ángel.

Capítulo 24

En el *piano nobile* del palacio de Benedetto Marcello, cuyas paredes se hallan cubiertas de espejos de cristal de Murano y tapices turcos, se sientan los patricios con sus esposas. Las damas van envueltas en satén, damasco y aromáticas puntillas; los caballeros llevan atuendo de seda con chaleco largo, puños holgados y amplia chorrera de encaje. Casi todos llevan peluca blanca empolvada, medias rojas y zapatos blancos. Las puertaventanas de la sala están abiertas de par en par.

Anna, con el cabello ahuecado y un vestido confeccionado por ella misma, está de pie junto al clavicémbalo. El anfitrión, Benedetto Marcello, toma la palabra.

—Ha nacido una nueva estrella en el firmamento musical de Venecia. Y esta estrella no viene, como es habitual, con un papagayo, un gato y dos bichoncitos boloñeses. Tampoco de la mano de una madre rica que arrastre a su inepta criatura hasta el escenario con el propósito de cazar un novio aristócrata... —Benedetto, acostumbrado a tales lides, espera el aplauso del público—. Esta voz pertenece a una muchacha de la Pietà de la que solo conocemos el nombre: Annina.

—Anna Girò —lo interrumpe Anna, hace una graciosa reverencia y presenta a su hermana, que está sentada en la primera fila.

La ovación de los patricios libra a Benedetto de la vergüenza que supone haber presentado a una joven cantante con apellido como si se

tratase de una expósita. Casi todos los presentes simpatizan con las muchachas de la Pietà y han hecho algún donativo; es de buen gusto que la alta sociedad apoye a los cuatro orfanatos de Venecia y, especialmente, a las *putte di Vivaldi,* que cantan y tocan tan bien. El Ospedale della Pietà vive principalmente de tales donaciones. Los motivos que los empujan a realizarlas son variados y, a veces, peregrinos. Hace poco, un patricio ha dictado en su testamento que desheredaría a aquellos de entre sus hijos que adoptasen la moda, venida de Francia y que él detesta, de llevar peluca empolvada y medias rojas con zapatos blancos. Uno de los hijos, a pesar del dictamen paterno, se ha declarado en favor de dicha moda y, tras litigar con la Pietà, se ha visto obligado a ceder seis mil ducados de su legado a la institución benéfica.

Tras el comienzo fallido, Benedetto continúa enérgico y presenta el título que Anna va a interpretar: un aria de su obra dramática *Arianna,* que muy pronto va a producir en su propio teatro, el Sant'Angelo.

Se sienta al clavicémbalo y toca los acordes introductorios. Al principio Anna tiene dificultades para proyectar la voz en los graves profundos, pero va adquiriendo seguridad a ojos vista y, durante la primera coloratura, entra en una vorágine de cuyos efectos no escapa su exigente público. No es en absoluto la perfección, sino sobre todo el aplomo de su ejecución, lo que se gana el beneplácito de los oyentes: una rara combinación de desenvoltura y confianza. Tras los aplausos, el público rápidamente se pone en pie y comienza a charlar. Mucho más evidentes son los vítores y las exclamaciones para que siga cantando que llegan desde el canal por las puertaventanas abiertas. En el salón se sirven bebidas y refrigerios.

Anna contempla sorprendida el obsequio que le entrega un criado con librea: una bolsa de seda cuyo interior tintinea al sopesarla en la mano.

—De un admirador que no desea dar su nombre —murmura el mensajero.

Ella le da las gracias con una reverencia y le entrega la bolsa a su hermana.

Benedetto se le acerca con un par de copas de espumoso para brindar.

—¡Por su gran futuro en la ópera! ¡En mi ópera!

Anna prueba con valentía la bebida, que no conoce y tampoco le gusta. Benedetto la toma del brazo y la acompaña a la terraza.

En el canal, atraídas por su canto, varias góndolas se apiñan delante

del palacio formando una suerte de cuña. Cuando ven a Anna del brazo de Marcello, gondoleros y pasajeros la colman de *bravos*. Anna está fascinada y los saluda con la mano.

—Concédame apenas tres palabras —le dice Benedetto en voz baja —. ¡No es solo su voz lo que me llega a lo más hondo!

—Eso son más de tres palabras. —La propia Anna se queda perpleja por su insolencia y sonríe a Marcello.

—¡Qué lengua tan afilada, *signorina!* —responde este ligeramente enojado antes de continuar con la inflexión de un comerciante—. Está bien, deseo contratarla. Será la *prima donna* de mi nueva ópera.

Anna lo mira medio incrédula, medio halagada.

—Pero primero tengo que preguntar —le dice.

—Si se trata del consentimiento de la priora, ella está de acuerdo.

—No me refiero a la priora.

—¡Por favor! ¡No irá a pedirle permiso a Vivaldi! —Benedetto se enfurece—. Ya vi lo que pasó con su *Orlando finto pazzo*. ¡Una glamurosa decepción! Ese hombre jamás compondrá una ópera de éxito.

Con una sonrisa de lo más prometedora, Anna se separa de él y busca a su hermana.

Capítulo 25

Mientras las hermanas emprenden el camino de vuelta, Vivaldi sigue sentado a la mesa de su estudio, delante de un montón de partituras. Desde la orilla cercana le llega un ruido de tambores y cantos en esloveno, turco y griego. Sin detenerse ni una sola vez, vierte un aria sobre una hoja y apunta el texto bajo las notas de la melodía de la cantante. No interrumpe el trabajo hasta que unas risitas tontas de mujer se mezclan con el resto de los ruidos. Abajo, en el embarcadero, Anna y Paolina acaban de bajarse de una góndola. Vivaldi prende una antorcha, agarra la partitura y baja a toda prisa. Delante del portal de la Pietà casi se choca con ellas.

—Maestro, ¿qué hace aquí tan tarde? —le pregunta Anna.

Está algo achispada; tropieza y se agarra a Vivaldi. He ahí de nuevo ese roce involuntario que el maestro preferiría evitar. Enojado, endereza a Anna y lanza una mirada de desaprobación a su escote.

—¿Y vosotras? ¿De dónde venís?

—Del palacio más hermoso de Venecia —responde reprimiendo una risita.

—¡De codearnos con los hombres más distinguidos de la ciudad! —añade Paolina—. ¡Hay uno que hasta quiere casarse con Anna!

Las dos hermanas no aguantan más y rompen a reír. Vivaldi está cada vez más furioso. A la luz de la antorcha, le pone a Anna la

partitura delante de los ojos y señala con el índice la primera línea.

—Ahí tienes, ¡canta!

Anna contempla con irritación la hoja.

—¿Aquí y ahora? ¿Qué es esto?

—Un aria de mi ópera *L'Olimpiade*.

—¡No puedo leer las notas!

—¡Claro que puedes! ¡Canta!

Anna canta a media voz y con seguridad creciente los primeros compases de la melodía que Vivaldi le va indicando nota a nota con el dedo.

Tra le follie diverse
de quai ripieno è il mondo
chi può negar che la follia maggiore
in ciascuno, non sia quella d'amore?

(De las diversas locuras
de que está lleno el mundo,
¿quién podrá negar que la locura mayor
de cada cual es la del amor?)

—Bien, ya lo tienes, ¡sigue, sigue!

Pero Anna no quiere seguir, la urgencia y la respiración elaborada de su estimado maestro la angustian. La campana de la Pietà, que da las once, acude en su ayuda. Justo antes de que suene el último tañido, Vivaldi sufre un acceso de tos y se sienta en el muelle.

—¿Se encuentra bien, maestro? —pregunta Paolina alarmada—. ¿Quiere que lo acompañemos a casa?

Vivaldi la rechaza con ademán enérgico.

—Estoy bien, mejor ocúpate de tu hermana —responde entre jadeos. En cuanto se ha recuperado, dice—: ¡Llévate las notas y practica! —Y continúa, asumiendo nuevamente su faceta de severo profesor—: En nuestra próxima clase quiero oírte el aria entera. ¡Sin un fallo!

Las hermanas siguen sin moverse de su lado, preocupadas. Pero Vivaldi las ahuyenta.

—¡Fuera de aquí las dos! ¡A la cama!

Capítulo 26

La primera actuación ante el gran público de Anna tiene lugar en el teatro Sant'Angelo, con una ópera de Albinoni producida por Vivaldi. Esta vez, el empresario no solo tiene que encargarse de la escenografía, el coro, la orquesta y las costosas estrellas, sino también de una principiante a quien imparte clases.

Ha ensayado mucho con Anna, autoritario e intransigente, pero también comprensivo y elogioso, a fin de apelar a su pasión. En lo que se refiere a las exigencias técnicas que la ópera barroca impone a las solistas, no puede enseñarle gran cosa. Ahí depende de las lecciones de las profesoras, normalmente antiguas *figlie privilegiate* que se han quedado en la Pietà. Él puede corregir a Anna, tocarle las arias y las coloraturas con el violín, pero no cantar para ella: algunos críticos le echan en cara haberse limitado a transportar las cadencias de sus conciertos para violín a las coloraturas, sin tener en cuenta la capacidad respiratoria de las cantantes. Cuando se trata de trucos y técnicas, puede confiar en la ayuda de una antigua alumna de la Pietà que con el tiempo ha hecho fortuna como cantante de ópera.

Lo que Vivaldi, no obstante, sí puede enseñarle a Anna mejor que ningún otro profesor es cómo sentir la estructura y la forma interior de un aria, cómo ir soltando un sentimiento y volver a recuperarlo, cómo buscar y cómo llegar a la explosión del culmen dramático. A Anna le

falta resuello para las coloraturas prolongadas; en los registros agudos su voz tiende a la estridencia. Intenta quitarle los miedos y le dice que puede con todo, que podrá con todo: con lo delicado y también con lo más salvaje. Si en el Barroco hay un experto en sentimientos arrebatados, ese es el maestro Vivaldi.

Nota y sabe que con sus exigencias está haciendo ciertas concesiones al temperamento de Anna, quien adora el drama y la exageración. Pero mejor pasarse que no llegar. La actuación de la joven tiene que ser un éxito o, más bien, tiene que deslumbrar al público. Vivaldi no puede arriesgarse a que eche por tierra el estreno, con todas las consecuencias que tal descalabro tendría para el prestigio y las cuentas del empresario.

Pero Anna aguanta la presión y demuestra ser una estrella nata.

Las gacetas venecianas se vuelcan entusiasmadas en el nuevo descubrimiento: el abate Antonio Conti, que no es precisamente amigo de Vivaldi, alaba «su talento interpretativo»; el embajador serbio, Zuane Zanucci, la encuentra «inigualable».

¿Se hallaba fascinado con su flamante estrella cuando compuso *Las cuatro estaciones,* que constituyen exactamente los cuatro primeros conciertos de su opus 8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (*El combate entre la armonía y la invención*)? A los innumerables admiradores de esta obra les cuesta imaginar que esta declaración de amor a la vida, que esta celebración de los sentimientos primaverales pudiera haber nacido de la pluma de un compositor que no sintiera fascinación por una destinataria terrenal.

Algunos musicólogos afirman que esta obra solo pudo haber nacido en Mantua. Y es que sería en Mantua donde el compositor vivió por primera vez los cambios de estación en la naturaleza, el despertar de las aves y los arroyos en primavera, el calor abrasador en verano, la caza del príncipe Felipe en otoño y la lucha de los vientos en invierno. Y sería en Mantua y no en Venecia, continúa este relato, donde Vivaldi se encontró por primera vez a la joven cantante Anna Girò y, bajo su hechizo, escribió su más bella obra.

Sin embargo, esta interpretación ya ha sido refutada por la investigación vivaldiana. Es cierto que Vivaldi y Anna, nacida en Mantua, coincidieron durante unos dos años y medio en la ciudad. Y allí podría haber sido presentada al maestro de capilla veneciano del príncipe Felipe, tal vez gracias al contacto de su padre, el fabricante de pelucas. Pero en aquel momento no habría sido más que una niña. El experto en Vivaldi Gastone Vio ha descubierto un certificado que fecha

el matrimonio de Anna con el conde Zanardi Landi en el año 1748, siete tras la muerte de Vivaldi. En dicho documento se indica que Anna Girò cuenta en aquel momento treinta y ocho años. Si eso es cierto, Anna no era veinte, sino treinta y dos años más joven que el maestro. Si se hubieran conocido en Mantua, habría tenido entre ocho y diez años; Vivaldi poco más de cuarenta. Anna era entonces una niña, no una jovencita. Poca inspiración para el artífice de *Las cuatro estaciones,* a no ser que uno quiera hacer de él un pionero del amor infantil. En ninguna parte hay indicios de posibles tendencias pedófilas por parte de Vivaldi.

Además, *Las cuatro estaciones* es una obra instrumental. No incluye voz alguna para *mezzosoprano*.

No cuesta nada imaginar que la diva Anna, retirada largo tiempo atrás del mundo de la ópera, hubiera retocado su edad en el momento de casarse con el conde. A fin de cuentas, los notarios italianos no eran demasiado meticulosos con las edades ni con la grafía de los nombres. Es posible que algún día aparezca un nuevo documento, un registro eclesiástico sobre la defunción de Anna Girò, por ejemplo, que contradiga los datos de su acta de matrimonio.

Hasta entonces habrá que aceptar que Anna tenía catorce años la primera vez que cantó en el teatro Sant'Angelo.

En realidad, Vivaldi compuso *Las cuatro estaciones* nada más volver a Venecia de Mantua, antes de conocer a Anna. Al fin y al cabo, sería una ingenuidad querer explicar una obra maestra de la música a partir de las circunstancias que rodeaban al compositor durante su creación. No hacía falta que Vivaldi participase en una batida de caza para escribir las escenas que presenta el «Otoño» de *Las cuatro estaciones,* igual que no fue necesario que participase en la batalla de Corfú para celebrar la victoria sobre los turcos en su *Juditha triumphans* ni que encontrara la inspiración para su música sacra haciendo prácticas en el cielo. Alguien como él habría sido capaz de componer tales obras hasta aislado en un calabozo, acaso en la célebre prisión bajo el techo del palacio Ducal donde Casanova estuvo encarcelado veinte años después.

Cómo logró consignar en el primer concierto de *Las cuatro estaciones* una de las más bellas declaraciones de amor al mundo, a la vida que despierta, a una amada que él mismo aún no conoce, sigue siendo un misterio.

Un acta policial de junio de 1725, publicada por Gastone Vio, arroja luz sobre las precarias relaciones familiares de las dos hermanastras. Del documento se desprende que, en efecto, su madre abandonó la vivienda común de Venecia con dirección desconocida. Como «hijas

cariñosas y obedientes», Anna y Paolina dan fe ante la policía del respeto debido a su madre y le ruegan encarecidamente que regrese. De su padre, el fabricante de pelucas, no se habla en este documento: es evidente que ya había dejado la casa familiar. La dirección de la madre es averiguada por la policía; para entonces vive con otro hombre, llamado Francesco Cavalarizzo. Pero no queda claro si accedió a la petición de sus descendientes. A su marcha la precede una discusión con las hijas. Parece ser que la mujer quería volver a Mantua, pero las hermanas habían decidido quedarse en Venecia: Anna, de catorce años en aquel momento, confiaba en sufragar la vivienda y la manutención tanto suya como de Paolina con sus actuaciones en la ópera.

El deseo de las hermanastras de permanecer en Venecia responde a un motivo importante que no se menciona en el documento. El benefactor de Anna, el ya citado Duca di Massa Carrara, le había encomendado a Paolina su cuidado y vinculado los estipendios a la condición de que recibiera formación musical en la Serenísima.

Capítulo 27

No cabe duda de que *Las cuatro estaciones* suponen una excepción en la obra vivaldiana. El público de los siglos XX y XXI, que ha elegido estos cuatro conciertos del opus 8 para convertirlos en una de las obras más repetidas de la historia de la música clásica, no va desencaminado. Es cierto que se trata de un género musical ya ridiculizado en tiempos de Vivaldi: música programática; en este caso, un intento de trasladar a un concierto el paisaje y los sonidos propios de la naturaleza. Pero, al mismo tiempo, esta obra es una genialidad, un drama sentimental nuevo e inaudito para la época, que debido a la incesante repetición se ha convertido en el acúfeno de la sociedad postindustrial y llega a generar casi un reflejo defensivo.

Los cuatro conciertos se imprimieron en bloque en 1725, junto a un concierto para violín —que casi nadie conoce, visto que estaciones solo hay cuatro—, casi al mismo tiempo en París y Ámsterdam, aunque no se estrenaron hasta tres años más tarde en la capital francesa. Algunos musicólogos datan su génesis en el año 1723. Otros señalan que ya circulaban copias de piezas sueltas antes de su publicación, por lo que es posible que Vivaldi no compusiera las cuatro estaciones seguidas y en el orden «correcto». Lo que es seguro es que el maestro ya tenía cierta predilección por los títulos de gran formato y las correspondientes pinturas musicales, como *Il mare* (*El mar*), *La tempesta*

di mare (*La tempestad en el mar*), *Il sospetto* (*La sospecha*), *La caccia* (*La caza*) o *L'inquietudine* (*La inquietud*). En una carta fechada en Viena poco antes de su muerte, apunta que ha escrito seis conciertos con títulos como *La Francia, L'Inghilterra, L'Olanda, La Spagna, La Germania* y *L'Italia*.

Con tales nombres no pretendía ofrecer un retrato de estos países, sino una representación del estilo musical y las formas expresivas de cada uno de ellos. Gracias al intercambio en el ámbito europeo de obras musicales durante el Barroco, el aficionado podía distinguir a la perfección el estilo francés del italiano, el alemán o el español; Alemania e Italia aún no existían como Estados. Estos conciertos, si es que llegaron a escribirse en algún momento, se han perdido.

A cada concierto de *Las cuatro estaciones* Vivaldi le añadió un soneto, a cuyos motivos asignó una serie de notas en los pasajes correspondientes de la partitura. Ya escribiera los sonetos él mismo, se los encontrara o los encargase, no se trata precisamente de obras maestras de la poesía. En la actualidad se sabe con certeza que estos versos se añadieron más tarde a la partitura. Así, se trata más bien de una adaptación *a posteriori* de la música a la poesía que de indicaciones para su composición.

El primer concierto comienza con un jovial *allegro* que anuncia el despertar de la naturaleza con el trinar de las aves, al que se suma el murmullo de las fuentes que corren y se pierde bajo el estallido de los truenos de una tormenta que se desata de improviso. El temporal remite tan rápido como apareció, hasta que solo se oye el susurro de las hojas al viento, y pronto vuelven a triunfar los sones de la primavera. Desde el principio, estas escenas están dominadas por un violín solista que exige del intérprete toda su capacidad.

Luego llega el «Verano» en sol menor, una tonalidad sombría que sería más fácil asociar con la neblina de noviembre que con el mes de julio. La pieza comienza con sonidos planos, que apenas suben y que representan el lamento de la vida bajo el sol abrasador. Uno cree oír el respirar quejoso del paisaje seco bajo el peso del calor del mediodía. Entre esta languidez se abre camino el violín solista con un furioso movimiento ascendente, que podría aludir a una bandada que levanta súbita el vuelo o a una breve ráfaga de viento que sopla entre los plataneros. En cambio, no oigo el canto del cuclillo, ni el zureo de la paloma ni gorjeo de jilguero alguno, como sugiere la segunda estrofa del soneto correspondiente. Musicalmente, la breve agitación del violín solista se refrena con el regreso de las líneas melódicas más lentas, que

al mismo tiempo actúan como preguntas sin respuesta, pues no llegan a resolverse. Es este detenerse, este amainar y este agotamiento de toda energía lo que hace que la obra de Vivaldi suene tan enigmáticamente moderna entre la música de su tiempo. Y, claro está, uno se siente molesto cuando el soneto apunta a un pastorcillo lloroso porque su tranquilidad se ha visto interrumpida por un viento rápido que se levanta anunciando truenos y relámpagos. Por suerte, realmente se desata una furiosa tormenta que desencadena el *tutti* de la orquesta, donde Vivaldi demuestra una vez más ser amo y señor de todas las borrascas y tempestades. Como siempre sucede en su música, la tormenta es un elemento liberador y vivificante, fuente de destrucción y de una feroz alegría de vivir.

El «Otoño», que arranca con una danza campesina, retoma las líneas tonales, cercanas a la atonalidad, del «Verano». Según el texto describirían el delirio de unos labriegos borrachos tras una feliz cosecha. Si preferimos atenernos a la persona de su autor, expresarían un estado de debilidad interior, esa «angostura del pecho» de la que Vivaldi habla una y otra vez cuando busca las palabras para describir su enfermedad. Poco después llega la caza, cuyo tema inicial se limita a la celebrar la alegría de los participantes, aunque Vivaldi acaba tomando partido por la presa que huye. Las incansables escalas del violín solista siguen los movimientos desesperados del animal herido y arrinconado, al que los cazadores con sus tiros (representados por el *pizzicato* de las cuerdas) abaten y dan muerte.

El «Invierno» comienza con metálicos retazos de sonido, arrancados por las cuerdas cerca del puente, que tal vez dejen oír algo similar al viento helado y el crepitar de la lluvia y el granizo sobre tejados y ventanas. En vano intenta el violín solista con esos malabarismos ponerse a salvo del peligro que avanza incansable con los graves: el triunfo del hielo sobre la vida. Quien así lo desee puede percibir en los saltos del arco del violín solista —respetando la cuarta estrofa del soneto— el castañetear de dientes y, en la posterior agitación de la orquesta, el correr y golpear de los pies de quien se halla medio helado y trata de que de nuevo le circule la sangre. Como es habitual en Vivaldi, al final es la borrasca, con su poderoso y casi violento *tutti,* la que trae la resolución.

La reacción universal a *Las cuatro estaciones* de Vivaldi no se explica únicamente, como es lógico, por poner en música de manera magistral los sonidos de la naturaleza durante las cuatro estaciones del año. Con el fin o la excusa de las estaciones, Vivaldi logra dar con la expresión

musical perfecta para las contradicciones del alma que encierra la naturaleza humana, desde el arrebato de un orgiástico goce vital hasta el descenso a un estado de completo abandono. Y es ante todo en la representación musical de las alegrías y tribulaciones personalísimas de Vivaldi donde los amantes de estas cuatro piezas siguen reconociéndose hasta hoy.

Pero volviendo a los sonetos, que Vivaldi añadió más tarde a su composición. La razón podría haber sido una mera consideración comercial. Uno de los compradores más fieles de sus conciertos era el conde bohemio Wenzel von Morzin, quien disponía de su propia capilla y mandaba representar regularmente en su corte los conciertos del veneciano. En cuanto que chambelán del emperador Carlos VI, constituía un comitente y mediador para encargos futuros harto influyente. Por este motivo, para Vivaldi era especialmente importante hacerle llegar al conde una partitura de sus *Cuatro estaciones*. No obstante, como la obra ya estaba impresa, era imposible venderle un ejemplar manuscrito del concierto haciéndolo pasar por original. La única manera de que el obsequio alcanzase la categoría de «original» era añadiéndole algo único: los terribles cuatro sonetos. Vivaldi envió a su mecenas una partitura manuscrita de su opus con los cuatro sonetos y la siguiente explicación: «Se trata de aclaraciones exactas de todas las cosas allí representadas». E incluyó en el paquete una minuciosa dedicatoria en la que le expresaba su lealtad con un *fortissimo*:

«Cuando pienso en la larga serie de años en los que gocé del insigne honor de servir a vuestra alteza como compositor de la corte en Italia, me ruborizo al pensar que hasta hoy aún no le he ofrecido ninguna prueba de mi profunda admiración. Así pues, he decidido imprimir este volumen para rendirlo respetuosamente a sus pies».

Quien sonría al leer estas líneas es porque no conoce bien las presiones del mundillo musical del Barroco. Existen dedicatorias similares de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel, aunque es cierto que les falta un par de italianismos particularmente exagerados. Papas y cardenales, reyes, príncipes y nobles acaudalados eran quienes encargaban y pagaban a los artistas que hoy nos maravillan. Quien no supiera ganarse el favor de los poderosos apenas tenía posibilidades de desarrollar su talento y es más que probable que hoy esté olvidado. Al igual que otros artistas de su época, Vivaldi aprendió a rendir estos homenajes, de un servilismo que raya el absurdo. Parece evidente que a sus nobles destinatarios, que conocían al dedillo cada uno de estos retorcimientos rituales, no les causaban

empacho.

Desde entonces, el triunfo de la democracia en Europa ha hecho que se inviertan las tornas. La mayoría de los todopoderosos patrones de la época son conocidos únicamente por haber financiado a algún que otro artista que ahora es mundialmente famoso. Sus castillos y palacios se han convertido en museos y se han llenado hasta el último rincón con las obras de quienes fueran sus «humildes servidores». Si hoy se conoce a un mecenas comprometido y meritorio como el conde Wenzel von Morzin siquiera en el mundillo es porque Vivaldi le dedicó —una vez ya publicadas— sus *Cuatro estaciones*.

Pero esta inmensa revalorización de los artistas no cambia en lo más mínimo el hecho de que, con muy pocas excepciones, la mayoría de ellos murieron en la pobreza. Incluido Vivaldi.

Capítulo 28

Vivaldi apenas ha puesto el pie nuevamente en la Pietà y el teatro Sant'Angelo cuando tiene que enfrentarse a un escrito anónimo que todos parecen conocer; todos menos él. Cuando se encuentra con Santurini en el Café Menegazzo, advierte que algunos clientes en las mesas contiguas comienzan a murmurar. Una dama elegante le pregunta a su acompañante en un tono no precisamente bajo si el recién llegado es Vivaldi de verdad y rompe a reír complacida en cuanto se lo confirma. Este, que solo ha oído su nombre, le hace una reverencia: está encantado con su popularidad y no puede sino imaginar que la dama sea una admiradora de su arte. Airado, Santurini profiere una palabrota en dialecto veneciano y acerca la silla hasta pegarse a la de Vivaldi.

—¿De verdad que no sabes de qué hablan todos?

—¿Qué quieres decir?

—¿Nunca has oído hablar —y aquí Santurini baja la voz hasta musitar— de *El teatro a la moda*?

—¿Por qué debería?

—Es una sátira. ¡Y se refiere a ti sobre todo!

Santurini se levanta y arrastra al *prete* al fondo del café. Allí saca un librillo repleto de subrayados y anotaciones hechas por él en los márgenes. El sarcástico subtítulo promete un «método seguro y fácil

para componer y ejecutar bien la música de las óperas italianas, según el uso moderno». Hasta el grabado de la portada presenta un sinfín de alusiones a Vivaldi. En la popa de una barca se ve a un remero con sombrero de teja, con un ángel tocando un pequeño violín tras él. Delante del cura que rema hay un enorme tonel y un par de sacos supuestamente llenos de vituallas o monedas de oro. El oso con abrigo y peluca estilo Felipe V en la proa representa al empresario del teatro San Moisè, colega de Vivaldi. En italiano, *orso* significa «oso», por lo que cualquier aficionado a los teatros de la ciudad adivinará la referencia clara al empresario Orsatti. Una petulante observación al final de la portada promete que el libro se actualizará y reimprimirá cada año con nueva información.

Vivaldi hojea vacilante el panfleto y se limita a leer los fragmentos marcados por Santurini. En el capítulo «A los compositores de música» lee: «No deberá el compositor de música moderno poseer conocimiento alguno de las reglas de la buena composición [...]. No entenderá las proporciones musicales numéricas [...]. No sabrá cuáles y cuántos son los modos o tonos, ni cómo se dividen, ni conocerá sus propiedades. Al contrario, dirá que solo existen dos tonos: mayor y menor; esto es, mayor el que tiene la tercera mayor y menor el que la tiene menor; no importándole lo que los antiguos entendían propiamente por tono mayor y menor [...] sino que mezclará a capricho todas sus notas en la misma *canzonetta* para apartarse de los autores antiguos por semejante confusión moderna».

A Vivaldi se le sube la sangre a la cabeza; en vano intenta mantener el semblante de indiferencia que mostraba al principio. La mano que sujeta el opúsculo le tiembla mientras sigue leyendo:

«No será mala cosa, por tanto, que el maestro moderno haya sido durante muchos años instrumentista de violín o viola, y también copista de algún célebre compositor del que conserve originales de óperas, de serenatas, etc., robando de aquel y de otros ideas de *ritornelli,* sinfonías, arias, recitativos, folías, coros, etc.».

Cuando Vivaldi suelta el panfleto dando un golpe en la mesa, Santurini apenas se molesta en disimular lo mucho que le divierte la lectura.

—¿Quién es el canalla que me ha llamado ladrón? —bufa Vivaldi— ¡Lo demandaré!

—Pero ¿a quién quieres demandar? ¡Si el autor es anónimo! ¿Y acaso puedes demostrar que las chanzas van contra ti? ¿Por qué te das por aludido, eh?

—¿Cuántos violinistas hay en Venecia que escriban óperas? ¿Y el grabado con el sombrero de teja?

—He ahí la gracia de una sátira bien escrita —le alecciona el experimentado Santurini al tiempo que pide una botella de vino noble del Véneto—. La mofa mantiene la ambigüedad, ¡pero todos saben de quién se trata! Y que acierta de vez en cuando es algo que no puedes negar. ¡Mira, mira!

Santurini señala otro pasaje que ha subrayado. Como Vivaldi se niega a seguir leyendo, se pone a declamarlo él mismo con aire histriónico: «Procure luego que las arias sean alternativamente una alegre y otra patética hasta el final de la ópera, sin consideración alguna a palabras, a tonos, a conveniencia de escena. Si las arias contuvieran nombres propios, verbigracia *padre, imperio, amor,* [...] *no, sin, ya,* y otros adverbios*,* el compositor moderno deberá componer sobre ellos un adorno bien largo: v.g. *paaaa … impeeee … amoooo … noooo … siiiin … yaaaa …*, etc.».

Santurini, que se lo está pasando en grande, se da palmadas en el muslo.

—«Y así lo hará —continúa Santurini— para alejarse del estilo antiguo, que no utilizaba los adornos sobre nombres propios o sobre adverbios, sino más bien sobre palabras que solo expresaban alguna pasión o movimiento, v.g. *tormento, canto, volar, caer*, etc.». Reconócelo —concluye, dejando el panfleto de lado—, alguna vez los dos hemos pensado algo así de ciertas arias, aunque nunca lo hayamos dicho.

—¿A qué arias te refieres?

Santurini le posa la mano en el brazo para aplacarlo.

—Los dos sabemos de quién hablamos.

—¿Y de verdad no tienes idea de quién es el autor?

—Tengo mis sospechas, pero no puedo demostrarlo. Piénsalo: ¿a quién podría interesarle arrastraros por el barro a ti y a la ópera moderna?

A Vivaldi le sale una larga lista de sospechosos: el nuncio, una cantante a quien le debe un tercio de sus honorarios, un gobernador de la Pietà que en cada elección vota en su contra. Si lo piensa bien, tiene infinidad de enemigos.

—¿Y a toda esa gente la consideras capaz de escribir una sátira tan mordaz como esta? ¿Por ventura alguno de los mencionados sería capaz de distinguir entre mayor y menor? Pues imagínate una tercera de una cuarta. Para dar con el culpable, la lista de sospechosos tiene que incluir un profesional, un enemigo entendido y competente en la

materia...

—¿Un crítico? ¿Un compositor?

—¡Olvídate de los críticos! ¡No entienden lo suficiente del oficio!

—Entonces, ¿un compositor?

En cuanto pronuncia la palabra clave, el cerebro de Vivaldi bulle. En Venecia hay unos veinticinco compositores, que cada temporada inundan la ciudad de nuevas piezas. No los conoce a todos por el nombre, no digamos ya su obra; lo único que sabe es que él es el mejor. Sin embargo, entre los que se mencionan al mismo tiempo que a él siempre se repiten dos nombres: Tomaso Albinoni y Benedetto Marcello. Al primero, que ha heredado de su padre una fábrica de naipes y cuya vocación musical es tardía —él mismo se considera un «diletante veneciano»—, no lo cree capaz de la bajeza de esta sátira. Queda el otro. El abogado veinte años menor, nacido en una familia patricia con un pan bajo el brazo, miembro del Consejo de los Cuarenta y que, además de óperas y oratorios, también compone sonetos: el propietario del teatro Sant'Angelo.

—¿*Maledetto* Marcello? —dice Vivaldi alargando las sílabas—. Si trabajamos en su teatro...

—¡El mismo! —confirma Santurini—. Como propietario es lógico que se interese por las entradas de su teatro. Al mismo tiempo es un compositor ambicioso y de éxito moderado, que arruga la nariz ante la ópera moderna y el público no cultivado que llena la platea. ¡Si por él fuera, se reservaría el teatro para sí y para sus amigos patricios! Pero, claro, eso le supondría la bancarrota.

Vivaldi está que echa chispas. En la mente se le agolpan las maneras de vengarse. ¿Escribir una ópera en la que Judit le sirva al nuncio durante una cena de gala la cabeza de Marcello? ¿Publicar un artículo en una de las gacetas en el que se burle de la incompetencia del diletante, que escribe libelos porque las musas de la música no lo visitan? ¿Inspirar una caricatura en la que un propietario reduzca a escombros su teatro con un martillo —«*Martello!*»— y expulse al público de la platea?

Santurini lo disuade de todas esas ocurrencias. Según él, en una guerra como esa Vivaldi llevaría todas las de perder. Y, por supuesto, tiene razón. Da igual la fama adquirida como violinista y compositor. A ojos del estamento al que pertenece Marcello, alguien como él sigue siendo un simple artesano. Y al tratarse de un cura que no celebra misa, ocupa el primer puesto en la lista del nuncio, que es amigo del patricio.

—¡Solo hay un modo de vengarte! —le aconseja Santurini—. Si

sufres un revés tal que las gacetas ya están anunciando tu muerte artística y el público se mofa de ti, ¡tendrás que obligarlos a que se postren de hinojos con una nueva y fabulosa ópera!

Capítulo 29

Vivaldi sigue el consejo de Santurini y escribe con presteza febril una nueva ópera que producirá en el Sant'Angelo. Ni siquiera Benedetto Marcello, propietario del teatro, profetiza Santurini, puede permitirse ponerle pegas a una nueva ópera de Vivaldi a comienzos de carnaval y arriesgarse a que la estrene en otro establecimiento.

Los ensayos en el Sant'Angelo ya están en marcha y la venganza secreta contra Marcello va viento en popa cuando Vivaldi descubre que ha infravalorado los efectos del panfleto. El carnaval de Venecia acoge la caricatura con entusiasmo y la ciudad entera se convierte en cámara de resonancia de la chanza. Por el Gran Canal navegan barcas con dobles de Vivaldi que reproducen con exactitud el grabado de la portada del opúsculo de Marcello. Pero la zarabanda se extiende además por las calles y callejuelas de Venecia. Por allí se ve al ángel violinista con sombrero de teja en una barca sobre ruedas. Tocando desafinados algunos temas vivaldianos empuja a un cura pelirrojo con remos en las manos. En otra estampa vemos representado al cura con una enorme barriga, tratando en vano de recoger las piezas de oro que se le van cayendo de la sotana. Pero el éxito absoluto lo tiene una pareja que muestra a «Aldiviva» introduciéndole a una jovencísima corista el arco del violín entre las piernas.

Vivaldi no se atreve a salir a la calle. Presa de la ansiedad, le cuesta

reconocer la imagen que ve en el espejo. Toda la vida ha evitado este tipo de objetos. La nariz larga y ligeramente torcida, los labios finos y la frente amplia nunca le han dado motivos para contemplarse demasiado tiempo. Solo el cabello rojizo, su gran orgullo, le confirma que es Vivaldi a quien ve. Se quita la sotana con brusquedad, se oculta el cabello bajo una peluca y saca del armario un traje que tenía guardado su padre.

La mala suerte quiere que Anna llegue puntual a clase y lo interrumpa mientras se está cambiando de ropa.

—Maestro —le dice, tratando en vano de contener la risa—. Pero ¿qué ha pasado? ¿Es que quiere disfrazarse usted de barbero?

—¿Acaso no has visto lo que pasa ahí fuera? —la increpa Vivaldi, aunque le permite que le arregle los botones de la casaca, que se ha abrochado mal—. No puedo ni salir por la puerta sin que la turba carnavalesca me apunte y vocifere: «¡Miradlo! ¡Es Aldiviva!».

—¿Aldiviva? ¿Y ese quién es?

Da la casualidad de que Anna no ha oído hablar del panfleto de Marcello y hasta ese momento no ha relacionado las ubicuas escenas de curas en barcas con su admirado maestro. Vivaldi le muestra el libelo y los pasajes subrayados por Santurini. A continuación señala con su largo índice las líneas que parecen referirse a Anna.

«Deberá la virtuosa moderna empezar a actuar en el teatro antes de cumplir los trece años. Cantará cambiando con la mayor frecuencia posible el abanico de una mano a la otra y con la cabeza torcida todo el tiempo. No resultará inconveniente que viva amancebada con el compositor, al contrario».

Anna le arrebata el panfleto y sigue leyendo con voz estridente, que va subiendo de tono hasta lograr una airada coloratura que roza el do sobreagudo.

—¿Y está seguro de que Benedetto Marcello es quien ha escrito esto?

Sin esperar respuesta, sale hecha una furia de la vivienda con el escrito en la mano.

Capítulo 30

Anna toma una góndola hasta el palacio de Marcello. Aún no ha atracado cuando llama a voces a uno de los criados: quiere hablar de inmediato con el señor de la casa. «¡Es un asunto del corazón!». El criado no tarda en regresar al embarcadero y le pide a Anna que lo siga.

Esta entra como un vendaval en el salón del *palazzo*. Benedetto parece encantado con este encuentro imprevisto.

—¡Qué encantadora visita! ¡La dueña de mi corazón! —exclama, levantando los brazos como si se adelantase a sus deseos—. ¿Qué puedo ofrecerle?

Anna le arroja el folleto a la cabeza.

—Es usted un cobarde, Benedetto, un histrión —le espeta Anna a la cara—. Difama a un artista a quien no llega ni a la suela del zapato.

—¿Llegar a qué? ¡Lo único que les importa a mis artistas es llegar a fin de mes, por eso exigen siempre unos honorarios desmesurados!

Benedetto le sirve una copa, pero se la bebe él antes de que Anna se la quite de las manos.

—¡Me acusa de vivir amancebada con Vivaldi y dice que el único arte que muestro al cantar es el de pasar el abanico de la mano izquierda a la derecha! ¡Reconózcalo, lo ha escrito usted!

Benedetto sacude la cabeza y se postra de hinojos.

—Queridísima mía, ¿cómo puede haber creído un solo instante que

yo sea quien escribió semejante libelo? Conozco al autor. Se trata de un libretista venido a menos que ha de saber, por cierto, que actúa por orden superior.

—¡Dígame su nombre! Detesto las indirectas.

Benedetto hace llamar a su criado, que les sirve helado y chocolate.

—Tiene que ver las cosas desde una perspectiva más amplia —dice Benedetto, una vez que Anna por fin ha tomado asiento—. Soplan nuevos vientos en Venecia. En el Consejo de los Diez y en la Iglesia hay hombres influyentes que desean llevar a cabo un gran cambio espiritual: una revolución moral. Quieren restablecer la integridad del sacerdocio y renovar la misión sagrada de la música. Como es natural, Vivaldi es una espina clavada en el costado de estas gentes. Un cura que no oficia misa y que convive con dos mujeres solteras.

—¡Burdas patrañas!

—Estoy seguro de ello —conviene Benedetto—. ¿Qué cantante de talento y belleza dejaría que le pusiera la mano encima un cura más viejo que Matusalén? Solo le refiero lo que se cuenta en determinados círculos, y así se lo digo: el maestro está en peligro, ¡en grave peligro! Y usted es la única que puede salvarlo.

—¿Yo? ¿Salvar a Vivaldi? ¿Cómo? ¿Y de qué?

Benedetto se levanta y se planta delante de Anna.

—¡Vivaldi debe abandonar Venecia cuanto antes! Aquí tiene demasiados enemigos y podrían apresarlo en cualquier momento.

Ha ideado un plan para salvar a Vivaldi, continúa en tono conspirador. Hay que conseguirle una invitación que lo lleve a Roma.

—¿A Roma? ¿La capital de la Inquisición?

Benedetto afecta una sonrisa indulgente. Hay muchas Romas. Todo depende de quién extienda la invitación. Él tiene una relación de lo más cordial con la princesa Maria Livia Spinola Borghese. Si ella le tiende la mano, se hallará en Roma más seguro que en el seno de Abraham.

Benedetto le muestra a Anna un escrito que, con su venia, enviará a Roma de inmediato.

Mi muy venerada y reverenciada princesa:

Considero mi humilde deber presentar ante su alteza un hombre a quien aprecio enormemente y a quien debo mi eterna gratitud. Se trata del famoso profesor y virtuoso del violín Antonio Vivaldi, quien permanecerá en Roma durante el carnaval. Como su más fiel devoto, le ruego tenga a bien recibir a tan insigne músico bajo

la capa de su magna protección.

Anna está tan confusa como impresionada; no sabe qué pensar ni decir. ¿Cómo es que Benedetto le pide su beneplácito a ella, una quinceañera, a la hora de escribir una carta de recomendación a una princesa de la que jamás ha oído hablar? Barrunta que se trate de un complot y al mismo tiempo se pregunta cuál será su papel en la intriga. Claro que sería estupendo si Vivaldi contase en Roma con la protección de una poderosa princesa. Pero ¿por qué Benedetto está tan empeñado en mandar a Vivaldi a Roma?

Él se toma su desconcierto como muestra de aquiescencia y le entrega la carta al criado, ordenándole que la envíe al punto. Al final, la salvación del maestro depende completamente de ella, le dice. Anna ha de convencerlo para que acepte la invitación a Roma, puesto que en Venecia ya no tiene futuro y hace tiempo que se ha dictado una orden de arresto contra él. Naturalmente, no deberá decirle ni una palabra de la conversación que acaban de tener.

Al despedirse, Anna se le rinde durante un segundo, mientras él le besa la mejilla izquierda, la derecha y luego la boca. Cuando trata de continuar, lo aparta.

—Habíamos convenido que cantará usted en mi ópera *Arianna*. —Anna le oye gritar al tiempo que se sube a la góndola— ¡Dentro de una semana empiezo los ensayos!

En el camino de vuelta, está decidida a advertir a su maestro de la orden de arresto y urgirlo a que parta cuanto antes a Roma. Pero ¿a quién acudirá ella entonces, acaso a Benedetto, el enemigo de Vivaldi? No confía en ese hombre; sobre todo, no sabe qué tiene que ver ella en todo el asunto. Resuelve hablar a Vivaldi únicamente de la primera parte de su entrevista: cómo le lanzó el panfleto a la cabeza y desenmascaró su autoría.

La carta de recomendación mencionada más arriba a la princesa Maria Livia Spinola Borghese existe en realidad. Pero no está firmada por Benedetto, sino por su hermano Alessandro, ocho años mayor. Los expertos siguen preguntándose hasta hoy qué empujaría al hermano de Benedetto a interceder por Vivaldi de tal modo.

Alessandro, jurista y compositor al igual que su hermano menor, estudió Matemáticas y Filosofía en Padua. Su obra más conocida es un concierto para oboe y orquesta, que Johann Sebastian Bach consideró lo bastante meritorio como para adaptarlo al clave. No cabe duda de que Alessandro estaba al corriente de la polémica de su hermano contra Vivaldi. ¿Qué motivos tendría para escribir la anterior carta de

recomendación? ¿Obedecería al deseo de Benedetto de librarse durante un tiempo del incómodo advenedizo y mantenerlo alejado de Venecia? ¿O acaso lo contrario? ¿Querría distanciarse del libelo de su hermano porque apreciaba a Vivaldi y consideraba que se había cometido una injusticia con él?

Capítulo 31

Vivaldi, que no sabe nada de estas maquinaciones, se siente invitado por la princesa y toma un coche hasta Roma. Es el último gran viaje que emprende sin Anna y Paolina. Tal vez no hubiera hecho falta la intercesión de la princesa Maria Livia para darlo a conocer en Roma. Y es que en el teatro más bello de la ciudad, el Capranica, ya se habían abierto camino dos antiguas pupilas suyas, que le tenían preparado un recibimiento solemne.

Quien podría decirse que no lo quiere en el Capranica es su antiguo jefe en el Ospedale della Pietà, Francesco Gasparini. Desde su retirada supuestamente temporal del orfanato, lleva disfrutando de una larga serie de éxitos con sus óperas en dicho teatro. Pero Gasparini no tiene demasiado aprecio a la música de Vivaldi, y menos aún a sus conciertos. Al igual que Benedetto Marcello, defiende la tradición de la escuela boloñesa, que se aferra a su origen en la música sacra con la sucesión *adagio-allegro-adagio*. Por el contrario, Vivaldi ha invertido esta sucesión, convirtiéndola en un ritmo rápido-lento-rápido. Además, Gasparini ve en su joven colega al representante de un nuevo estilo efectista que desprecia el contrapunto y celebra el virtuosismo de los solistas. El compositor odia especialmente la nueva técnica de canto nasal, de la que, por cierto, Vivaldi no tiene la culpa. En las tesituras

agudas, las estrellas canoras refuerzan la voz haciéndola pasar por la nariz: un truco que ahorra resuello y amplía la potencia vocal.

De la estancia de Vivaldi en Roma procede la célebre caricatura de Pier Leone Ghezzi. Muestra el rostro del compositor de perfil y en él destaca un detalle prominente: una nariz corva y superlativa. Si el remoquete de *Il Naso,* empleado con predilección en los epigramas de la época, realmente se refiere al órgano olfatorio vivaldiano que inmortalizara Ghezzi o, en general, a las estrellas de la ópera que cantaban de nariz sigue siendo objeto de conjeturas.

En Roma, Vivaldi simultanea en el teatro Capranica y en el Alibert la producción de tres de sus óperas, entre ellas *Il Giustino* y *Ercole sul Termodonte*. El público aplaude las aventuras de Hércules, sobre todo su encuentro con las amazonas.

Il Naso recibe una avalancha de invitaciones. La noche misma del estreno, el embajador veneciano en Roma lo convida a una gran recepción a la que asistirá toda la gente bien de la ciudad: cardenales, embajadores, príncipes. Y todas las conversaciones giran sobre un aspecto concreto de la música de Vivaldi: el ritmo lombardo.

El flautista y reportero musical sajón Johann Joachim Quantz, que llevó numerosas partituras del compositor a la capilla real del elector de Sajonia, llega a Roma a las pocas semanas del triunfo de Vivaldi en la ciudad. Se interesa especialmente por algo que los testigos auriculares en vano se afanan por explicar. «Lo más novedoso y extraño que Quantz había oído hasta ese momento en Roma —escribe su contemporáneo, el biógrafo Johann Adam Hiller— era el llamado "gusto lombardo", que poco tiempo ha Vivaldi presentara en una de sus óperas y del cual los romanos a tal punto habíanse prendado que apenas toleraban oír nada que no se asemejara a dicho gusto».

Quantz analiza con profesionalidad este nuevo elemento estilístico. Para explicar la técnica, menciona que «en un grupo de dos o tres notas cortas, se toca muy corta la nota que cae en tiempo fuerte y se agrega un puntillo después de la nota pasajera».

Pero esta definición no describe suficientemente la clave de esta innovación vivaldiana. Mientras que el puntillo (la prolongación de una nota la mitad de su valor) suele reforzar notas largas, en el ritmo lombardo sucede precisamente lo contrario: lo que se destaca es la nota breve en tiempo fuerte, mientras que la siguiente nota, con puntillo, no está acentuada, lo que la dota de un carácter ligero y casi accesorio. En la música, esta técnica se asemeja a una síncopa convencional, que cambia el compás caso por caso. Al mantenerlo sistemáticamente

durante toda una pieza, el ritmo lombardo provocaba una experiencia musical inédita. La melodía parecía descuadrarse continuamente con el compás, como si la orquesta siempre fuera una o dos corcheas por delante de la melodía. Daba la impresión de que las notas con puntillo, que llevaban la melodía, siempre llegasen demasiado tarde y este retardo confería a la pieza una animada ligereza, un carácter casi bailable. Muchos sucesores de Vivaldi, incluido Wolfgang Amadeus Mozart, han hecho suyo este ritmo lombardo.

Es evidente que, para el oído sensible a la novedad del refinado público de Roma, este truco de Vivaldi fue toda una sensación.

Capítulo 32

Por mediación de la princesa Maria Livia Spinola Borghese surge la oportunidad de celebrar una audiencia privada con el papa Benedicto XIII, a condición de que Vivaldi lleve consigo el violín. En la entrada de vía del Vaticano da su nombre y lo dejan pasar. Al pie de la majestuosa escalera diseñada por Antonio da Sangallo y Gian Lorenzo Bernini se encuentra la estatua ecuestre de Constantino el Grande, quien elevara el cristianismo a religión de Estado. Vivaldi, angustiado, contempla la escultura. Es sacerdote, así que conoce las leyendas en torno al emperador; sabe que antes de la batalla final se le apareció una cruz en la neblina sobre Constantinopla y vio en ella una señal que presagiaba la victoria. También ha visto planos y dibujos del gigantesco complejo, con un sinfín de patios y escaleras, pero no sabe hacia dónde debe dirigirse. Se aferra al estuche del violín; si pudiera, se postraría de rodillas y se pondría a rezar allí mismo. Entonces advierte cómo un criado de uniforme le hace señas al pie de la larga escalera. Vivaldi se pone en marcha y sigue al hombre, que, sin otro saludo, comienza a subir los escalones. Pero va demasiado deprisa, Vivaldi se ve obligado a detenerse una y otra vez para recuperar el aliento. Qué no daría por tener a su lado en ese instante a la servicial Paolina.

Lo que le trae de cabeza no es el interminable número de escalones, sino las esperanzas y los miedos que lo oprimen desde que supo de la

invitación. Para el sencillo cura del barrio de Bragora, una recepción con el papa es un honor inimaginable, la mayor distinción que pudiera recibir. Al mismo tiempo lo asedia el temor de que el papa descubra todos sus pecados en cuanto clave en él su famosa mirada penetrante. Por no hablar de su negativa a celebrar misa. Si hay alguien que conozca el número de días que Vivaldi lleva sin oficiar, ese es el papa, que tiene bajo sus órdenes a todo un ejército de inquisidores.

Segurísimo que al santo padre también le han llegado los rumores sobre una supuesta *convivenza* con *Annina del prete rosso*; sin embargo, lo que el papa verá más que nada en cuanto le mire a los ojos es la frecuencia con que ha roto su voto de castidad, aunque solo haya sido de pensamiento.

Pero ¿de verdad serán las faltas de Vivaldi lo que haya llevado a Benedicto a recibirlo en audiencia y pedirle que traiga el violín? No, no quiere ver y oír al pecador, sino al virtuoso y compositor. Y el único violinista que jamás haya recibido tal honor de otro papa, concretamente Alejandro VIII, es el predecesor de Vivaldi, Arcangelo Corelli. Otro al que no le fue nada mal, este Corelli, soltero y sin hijos, y que toda su vida tuvo que soportar el rumor de que a él y a su pupilo Matteo Fornarni los unía algo más que la pasión por la música. Vivaldi se arma de valor, se yergue y sube los últimos escalones.

Entra en una gran estancia, ideada claramente para las recepciones privadas. El papa está sentado, medio hundido, en una sencilla butaca ornada de oro. Vivaldi ve a varios cardenales y consejeros en grupos a su alrededor; en las paredes cuelgan pinturas que vuelven a celebrar los logros del emperador Constantino, en el fragor de la batalla. «En 312, la batalla del Puente Milvio», «triunfo de la cristiandad»: estos conceptos, marcados a fuego en la memoria desde sus días de seminarista, atraviesan cual exhalación la mente de Vivaldi, como si estuviera a punto de tener que responder a las preguntas correspondientes del santo padre.

Con interés más bien tibio observan los dignatarios al invitado con su sencilla sotana. Van abriendo un pasillo a medida que Vivaldi, siguiendo un movimiento apenas perceptible de la mano de Benedicto, se le acerca. Se inclina hasta el suelo de mármol y toca con los labios las zapatillas rojas, bordadas con hilo de plata, del pontífice. Este hace la señal de la cruz sobre su cabeza y posa la mano brevemente sobre la colorada mata de pelo.

—¿He aquí, bajo mi mano, la razón del nombre *prete rosso*? —pregunta Benedicto volviendo la cabeza a sus consejeros—. Aunque

creo que tiene algo más que ofrecer que su cabello pelirrojo. De lo contrario, difícilmente lo habríamos invitado.

La concurrencia asiente.

—Oigamos algo de tu arte, hijo mío. Pero, por favor, nada de música sacra. ¡Acabo de levantarme de la siesta y no querría volver a quedarme dormido!

Vivaldi se levanta, abre el estuche del violín y afina el instrumento.

—*La follia!* —exclama con voz ronca.

—¿Esa no es la cancioncilla insidiosamente pegadiza de Corelli —pregunta el santo padre— que uno tarda tres días en quitarse de la cabeza?

—Si su santidad me lo permite, tocaré la pieza a la manera de Antonio Vivaldi.

Y comienza a interpretar el conocido tema lento, formado por tan solo ocho compases y que retumba con intensidad en los altos techos del salón.

La follia (la locura) debe su nombre a que el mismo tema se repite, ya *andante,* ya *prestissimo,* con variaciones siempre distintas antes de volver al principio en un movimiento circular. Tanto el virtuoso como el oyente son incapaces de escapar del tema. El músico parece tener como objetivo alejarse lo máximo posible de la melodía inicial, empleando cambios bruscos en la tesitura y el tempo, para luego regresar a ella, como atraído por la fuerza de un hechizo irresistible. Así, se apodera de él y del oyente una suerte de embriaguez, fruto de la repetición cada vez más audaz y distante de un tema que es siempre igual: un método cuya efectividad no alcanzó todo su potencial hasta la llegada del *free jazz* y la música pop. La folía no consta de una segunda o tercera frase, ni presenta contratema alguno, sino que, con las variaciones más inverosímiles imaginables sobre esta melodía de base, va subyugando al público hasta que incluso el oyente de la última fila se ve envuelto en ella y no desea oír otra cosa.

Esta adictiva forma de la música barroca no surge de la imaginación de Corelli ni Vivaldi, sino que nace en el siglo XVI, probablemente en Portugal. En origen, el nombre designaba un baile endiabladamente rápido y acompañado de castañuelas, que los hombres practicaban en la plaza o sobre un escenario llevando a las mujeres sobre los hombros. Al cabo de uno, dos o tres preludios, bajaban a las mujeres y describían con ellas impetuosas figuras de baile. Debido a su carácter desenfrenado, esta danza no dejaba de prohibirse una y otra vez. No fue hasta las versiones de Jean-Baptiste Lully y Arcangelo Corelli cuando la

folía adquirió estatus cortesano y se convirtió en una especie de germen de la música barroca. Una vez que el bacilo se hubo extendido, apenas quedó maestro del Barroco o el Clasicismo —Scarlatti, Händel, Bach, Mozart o Salieri, por solo nombrar algunos— que resistiera la tentación de continuar propagándolo con una versión propia. En el siglo XIX encontramos referencias a la locura de la folía en compositores como Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Franz Liszt o Serguéi Rajmáninov. Y, naturalmente, ni ha habido ni hay apenas orquesta que se precie, ni virtuoso de cualquier instrumento imaginable, que no haya intentado superar a sus predecesores con una variación inaudita de uno de estos temas de ocho compases.

Vivaldi advierte con alivio que el papa, sin darse cuenta, está siguiendo con los pies los ritmos que les imprime a las variaciones, unas veces con golpes del arco, otras con acordes lentos en las cuerdas inferiores, luego en tesituras inusitadamente agudas sobre el puente. Y se divierte haciendo que los pies del pontífice pierdan el ritmo con sus salvajes cambios de tempo.

Cuando acaba con una cadencia delirante, Benedicto sigue tamborileando con los pies sobre el suelo. Los cardenales carraspean en voz alta y tosen para disimular.

—Alejandro VIII, a quien Dios tenga en su gloria, escuchó al inmortal Corelli en estos mismos salones —dice Benedicto XIII—. Hoy saludo a su digno sucesor, Antonio Vivaldi.

Este sonríe embobado.

—Admiramos tu arte... —continúa hasta que, de repente, se detiene, pues un cardenal que hay tras él le susurra algo al oído.

«Ya está —piensa Vivaldi—. Ahora es cuando de boca de su santidad brotarán las palabras *messa* o *convivenza*».

—... ¡pero aún más admiramos tu trabajo con las expósitas de la Pietà! Vuelve pronto y trae a las muchachas contigo.

Con un ademán casi imperceptible de la mano, el papa da a entender que la audiencia ha terminado. Vivaldi se despide con gran profusión de reverencias y muestras de agradecimiento.

Al mismo tiempo advierte que no le dan permiso para marcharse. El papa mueve levemente los brazos, pero no es un signo de bendición; tose ligeramente, le acerca una zapatilla y luego la otra, le lanza una mirada que le roba el aliento. Vivaldi advierte la mirada de horror de los cardenales y consejeros, pero no sabe qué debe hacer o hacerle a su santidad.

Entonces le viene de sopetón, igual que el nombre de la batalla del

Puente Milvio. Vivaldi ha olvidado lo más importante, como el amén tras el padrenuestro, y la conciencia de tal descuido lo arroja con la fuerza de un rayo al suelo. Es inconcebible, no puede irse sin haber besado de nuevo los pies del santo padre. Vivaldi se postra de rodillas, agacha la cabeza y presiona los labios sobre la zapatilla tendida ante él, impregnada de la saliva de infinidad de creyentes. Una rápida mirada al rostro de Benedicto, inclinado y amenazador, tan cerca del suyo, corrobora que ha cumplido con su deber.

Profundamente aliviado, Vivaldi se incorpora y camina hacia atrás sin dejar de hacer reverencias bajo la mirada atenta del papa, que ahora se ha reclinado en la butaca. Sabe que la presentación de su arte no habría perdurado ni un minuto en la memoria del Vaticano si no hubiera rendido los debidos honores a la zapatilla roja.

Capítulo 33

En Venecia se ha corrido la voz de que Vivaldi ha conquistado al público de Roma con su ritmo lombardo. Pero lo que eclipsa todos los rumores es la noticia de que su concierto ante Benedicto XIII lo ha puesto al mismo nivel que al gran Corelli: *il nostro,* el nuestro. El panfleto de Marcello parece olvidado.

¿Y el propio Vivaldi? Considera la audiencia con el papa un enorme honor y, en secreto, también una suerte de absolución. Se siente más libre y más limpio que nunca. Al fin y al cabo, no ha sido un sueño: el papa lo ha recibido, el papa ha olvidado todos sus pecados conocidos y por conocer gracias a su folía, el papa lo ha bendecido... Y al final Vivaldi le ha besado la zapatilla a tiempo.

Entretanto, sus óperas se representan en todas las grandes capitales de Italia y recibe invitaciones de Praga y Ámsterdam. Su opus 8, con *Las cuatro estaciones,* se imprime en 1725 en Ámsterdam y París. Compone una ópera tras otra y, en cuanto regresa a Venecia, aborda una producción en el teatro Sant'Angelo que toca uno de sus temas predilectos: *L'inganno trionfante in amore* (*El triunfo del engaño en el amor*).

¿Qué ha pasado con Anna? ¿Le ha escrito en todo este tiempo de ausencia? ¿Le ha enviado al menos un par de hojas con una nueva aria?

Si hubo intercambio por escrito entre ellos, se ha perdido. El ensayo

documental de Micky White *Antonio Vivaldi. A Life in Documents,* que reúne toda la documentación escrita por el maestro encontrada hasta el momento, apenas incluye alguna palabra personal del compositor, cuanto menos una carta de amor. Todos los escritos de su autoría son dedicatorias o agradecimientos de lo más humilde a emperadores, príncipes, cardenales y soberanos de toda procedencia, y en ocasiones también a sus sobrinos y sobrinas; o bien cartas a socios comerciales: productores, vendedores de instrumentos, abogados, antiguos colegas... Una única cosa está presente en todas ellas: el amor por el dinero.

Anna ha aprovechado la larga ausencia de su maestro. Tras su primer éxito en el teatro San Moisè con el *Laodice* de Albinoni, ha dado varias funciones en ciudades menores. En Venecia disfruta de su estatus de joven cantante que, según se dice, tiene madera para convertirse en diva. Se la disputan para que actúe en las fiestas de los patricios; en los estrenos de los teatros líricos se la ve en los palcos... con distintos acompañantes. Sin embargo, rechaza las invitaciones al palacio de Benedetto Marcello: no quiere volver a ver a su propietario. Hace tiempo que las sospechas que Vivaldi y ella abrigaban de que el artífice del panfleto no era otro sino Marcello se convirtieron en sólida certeza. Y su juego de mentiras para con ella es algo que jamás le ha perdonado. En los círculos artísticos venecianos casi nadie duda de la autoría, si bien las opiniones sobre el valor de la sátira discrepan de manera rotunda. Lo que uno considera una abyecta canallada es para otro una chanza ingeniosa, que en una ciudad libre como Venecia debe estar permitida. Anna no participa en estos debates y, si algún caballero le pregunta por su sentido del humor, no duda en darle de lado con frialdad.

Cuando, una tarde de otoño, abandona disfrazada de Cleopatra una fiesta soberbia en la que, entre grandes ovaciones, ha cantado un aria de Vivaldi, se le acerca en el embarcadero un enmascarado con capa negra.

—¿Me permite ofrecerle mi góndola, bella dama? Y si desea viajar al fin del mundo, hasta allí la escoltaré.

—¿Y eso cuánto me va a costar?

—El privilegio de acompañarla sería sobrado pago para mí.

Anna no conoce el miedo, y flirtear durante el Carnaval no es algo que jamás le haya molestado. Sigue al enmascarado hasta su góndola, un elegantísimo ejemplar de este tipo de embarcación, con adornos cubiertos de oro y asientos tapizados de seda.

—¿Nos conocemos?

—La más bella entre las bellas se delata por los andares. Y por la voz, aun cuando no dijera otra palabra que «castañas». La reconocería siempre y en cualquier lugar.

El enmascarado la ayuda con galantería a subirse a la embarcación y se aleja del muelle con fuertes golpes de remo.

—Entonces no será menester que me presente. ¿Y con quién tengo el placer...?

—Con un pecador que en sus plegarias sustituye el nombre de Dios por el de usted. Con un admirador de su enorme talento que tan solo desearía que cesara ese ridículo aleteo de pestañas. ¡Como si le hiciera falta!

Anna le arranca la máscara del rostro al gondolero.

—¡Benedetto Marcello!

El hombre intenta besarla. Ella lo aparta con tal ímpetu que corren el riesgo de perder el equilibro por el fuerte balanceo de la góndola. Para no caer al agua, se aferran el uno al otro. En ese instante, Benedetto saca de entre sus ropajes una delicada pistola con cachas de marfil y la amartilla.

—¡No sea ridículo! —exclama Anna—. No me da usted ningún miedo.

Entonces ve como Benedetto no la apunta a ella con el arma, sino que se la apoya en la sien.

—Ahora tiene mi destino y el suyo en las manos —murmura Benedetto Marcello—. ¡Cásese conmigo! O dígame que nunca jamás habrá un lugar para mí en su corazón.

Anna está aterrorizada, pero no puede evitar la risa. La escena le recuerda a una ópera mala, pero no se halla sobre el escenario, sino a bordo de una peligrosa góndola que, bamboleante, va aproximándose a una barcaza.

—Pero ¡¿qué dice?! Usted mismo sabe que no puede casarse conmigo, la hija de un fabricante de pelucas. Su familia lo desheredaría y lo expulsaría de su *palazzo*.

—Qué poco me conoce, amada mía. Ignora los sacrificios que estoy dispuesto a hacer por amor.

La respuesta de Benedetto resulta inaudible bajo el sonido de la bocina de la barcaza, que se acerca cada vez más. Anna extiende la mano hacia la fórcola y le aprieta la suya a Benedetto, categórica.

—Primero sálvenos de chocar. Ya podrá darse un tiro después si quiere.

Quizá fuera esta la última vez que Benedetto Marcello tratara de

ganarse al objeto de sus deseos. Pero es probable que, al acusarlo de insinceridad en su intención de desposarla, Anna haya sido injusta con él. Sin duda, la regla de la nobleza para sobrevivir en el reinado milenario de la Serenísima era esta: el noble que se case con una muchacha de clase inferior perderá todos los privilegios de su estamento y será repudiado por su familia.

Resulta curioso que precisamente Benedetto Marcello se convierta en un rebelde que rompa con esta norma. Tras el fracaso de su proposición a Anna, se mantiene fiel a su peligrosa inclinación a enamorarse perdidamente de muchachas de condición inferior. Algunos años después se vuelve loco por una hermosa lavandera llamada Rosanna Scalfi. Le compra una casa en el campo para poder reunirse con ella sin que los importunen. A instancias de Rosanna acoge a su madre, que con la hija se encarga de mantener el nidito de amor en buenas condiciones. Teniendo en cuenta las costumbres de la aristocracia veneciana, un acuerdo así no supone escándalo alguno; de hecho, era la usanza entre los matrimonios patricios. Pero entonces Marcelo decide organizar una boda secreta con su querida lavandera. Una vez negociados los contratos vinculantes que garantizan la más absoluta confidencialidad, la boda se celebra en un apartado monasterio de jesuitas en medio de las montañas. Los únicos testigos de la ceremonia son dos religiosos. Es evidente que los buenos frailes mantendrían el voto de silencio mucho tiempo, pero no hasta la muerte. El rumor sobre la boda secreta de Marcello llega por vías desconocidas hasta Venecia y se convierte en la comidilla de la ciudad.

Nada se sabe sobre la suerte de esta unión ni sobre el destino de Rosanna, pero Benedetto Marcello no fue desheredado ni desposeído de su estatus nobiliario. Lo único que sí se sabe es que el aguerrido amante, quien se atrevió a contravenir las reglas de su estamento, fue recluyéndose cada vez más en las esferas de la música sacra y enriqueció la historia de este arte con una celebérrima musicalización de los cincuenta salmos de David.

Capítulo 34

A su vuelta de Roma, Vivaldi se encuentra con una Anna más madura, que ya ha cosechado sus primeros éxitos.

Para entonces, las hermanas han vuelto a mudarse a su antigua vivienda de la contrada Santa María Formosa; además, la madre ha regresado con las hijas, pero por poco tiempo. Allí, en casa de las Girò, Vivaldi retoma las clases con Anna. Además, por encargo de su protector, el duque de Massa Carrara, el maestro adquiere un clavicémbalo: un enorme privilegio para una debutante tan joven. A raíz de la mediación y la compra del instrumento tiene lugar un litigio que contribuye a su fama de ser demasiado hábil en los negocios para tratarse de un cura.

El vendedor del clavicémbalo se queja de que Vivaldi le ha pagado por medio de un intermediario de nombre Gallo treinta cequíes por el instrumento, de los cuales se habría quedado cinco en concepto de comisión. Entretanto él, el vendedor, se ha enterado de que no es Vivaldi, sino el duque de Massa Carrara, el comprador último. Sin embargo, el representante del duque le ha pagado sesenta cequíes y no treinta.

Una historia embarazosa para Vivaldi.

El compositor se defiende con una sagacidad que volverá a demostrar en cada una de las numerosas disputas en las que se verá

involucrado en el futuro. Efectivamente, dice, el representante del duque le había pagado sesenta cequíes y no treinta, y esa suma se la entregó de inmediato e íntegra a su alumna Anna. Porque la remuneración del duque no estaría destinada únicamente al pago del instrumento, sino también a la manutención de la joven, que luego habría acordado personalmente el pago del clavicémbalo con la mediación de Gallo. Por supuesto, Vivaldi no habría cobrado comisión alguna, puesto que no sería apropiado que un cura hiciera tal cosa.

Uno puede suponer que Vivaldi habría concertado con Anna el uso del dinero ducal. ¿Qué va a saber un duque sobre el precio de un clavicémbalo? Si alguien entiende de instrumentos y regateos, ese es Vivaldi. Y si, tras la compra del clavicémbalo, queda una generosa suma para Anna —y una buena señal para el maestro—, seguro que esto no habrá sucedido totalmente a espaldas del duque. Como es natural, la versión de Vivaldi ante el juez solo puede sostenerse si se parte de la base de que Anna actuó como su leal cómplice.

¿Para qué necesita Anna un clavicémbalo? ¿Acaso sabe tocarlo? Es probable que no aprendiese los fundamentos, que en la Pietà formarían parte de la instrucción básica de las *figlie privilegiate,* hasta que Vivaldi le enseñase con el instrumento ya en casa.

Este episodio demuestra lo unidos que ambos volvían a estar apenas un par de meses tras el regreso de Vivaldi. Al reestrenar *Orlando furioso,* su segunda y exitosa versión del tema de Orlando, confía a Anna el papel de la hechicera Alcina. En palabras del libreto, tal personaje posee el don de prender «la llama del amor» en el corazón de todos los protagonistas del drama. Que entre los «abrasados» por ese fuego se encuentra el empresario del teatro es algo que se da por hecho en la compañía.

Capítulo 35

A lo largo de las siguientes semanas y meses, Vivaldi, Anna y Paolina van formando un equipo que perdurará hasta la muerte del compositor. En diecinueve de sus óperas, Vivaldi asigna el papel principal a la que llama su *prima donna assoluta*. En todos los viajes, explica su constante aparición a tres con una fórmula que acaba convirtiéndose en habitual: Paolina, su enfermera; Anna, su *prima donna* y musa.

En realidad, las dos hermanastras se encargan de tareas muy diferentes. Paolina no solo se ocupa de la salud del maestro, sino también de la contabilidad de la familia de artistas. Anna, por su parte, llegará a actuar más tarde como representante de Vivaldi y hasta a firmar contratos en su nombre.

La unión de este trío le supone a Anna estabilidad laboral, pero también ciertos inconvenientes. En las producciones de Vivaldi, la joven cantante no recibe ni mucho menos los generosos honorarios que, en otras circunstancias, este debe retribuir a su primera cantante. Las estrellas del mundillo —igual que en la actualidad— suelen ganar entre tres y cuatro veces más de lo que el comitente paga al compositor. Y aunque Vivaldi le hubiera pagado a Anna unos honorarios igualmente altos para no hacerla de menos frente a sus colegas, buena parte de ellos habría regresado a las arcas del trío.

De puertas afuera, funcionan como una unidad de combate cerrada. Ni una mala palabra, ni una respuesta a las preguntas indiscretas. Las hermanas saben lo que se juegan si una de las dos deja escapar una imprudencia que ponga en peligro la precaria existencia de la familia. Las relaciones dentro del grupo, sin embargo, no son tan fáciles de gestionar. Como es natural, entre las hermanas se producen luchas de poder y escenas de celos.

—¿Quién te ha comprado este collar?

—Yo, *cara mia,* ¡con los honorarios de mi última ópera!

—No mientas, te lo ha regalado el maestro.

—El maestro no regala nada, ¡ya sabes lo tacaño que es!

—Pero contigo hace excepciones...

—¡Ay, pues pregúntaselo tú misma!

¿Y Vivaldi? Vivaldi no dice nada e improvisa al violín un tema que se le acaba de ocurrir.

El origen y razón de todas las controversias es el reparto de tareas en el seno del trío. Paolina, veinte años mayor que su hermanastra, podría por edad ser la esposa de Vivaldi; Anna, su hija. Pero los sentimientos y jerarquías en la constelación no obedecen a la lógica de la edad. Anna es la *prima donna assoluta* de Vivaldi; Paolina tiene que conformarse con su papel de asistente y enfermera.

De una manera inocente, la diva infantil y el viejo cura casan mejor de lo que los detractores y admiradores creen. La joven se habrá percatado rápidamente de que ha encandilado al célebre compositor. Con la candidez y la astucia de una estrella precoz, pone a prueba el reflejo protector del sacerdote frente a la seducción femenina. A la hermana, que sigue actuando como tutora legal, cada vez le hace menos caso. Y el maestro, que se mantiene al margen de cada una de sus disputas, azuza aún más su obstinación. Siente que quiere más de Anna de lo que está dispuesto a admitir ante ella y ante sí mismo. Pero ¿hasta dónde llegará? ¿Dónde pondrá el límite? En las fiestas, la cantante ha aprendido cómo las damas de la alta sociedad veneciana se comunican con el mundo masculino sin decir una palabra: el lunar postizo sobre la nariz, que indica descaro; la pequeña *mouche* junto al rabillo del ojo, que delata la emoción y el carácter apasionado; el punto sobre el labio superior o en el hoyuelo, que revela la disposición al coqueteo. Domina igualmente el lenguaje de los abanicos: ese movimiento concreto que promete interés al interlocutor, aquel otro que significa indiferencia o rechazo, un tercero que expresa el sincero asombro.

Sin embargo, Vivaldi desconoce o se niega a conocer todas estas

formas de callada comunicación; antes bien, lo enojan. Oye la más mínima mácula en la entonación de un solo, pero es analfabeto en el rico lenguaje no verbal entre los sexos. Anna advierte que en su incomprensión o rechazo hay una serie de fuerzas en juego sobre las que no puede influir: el voto de castidad, el juramento de la Iglesia, la buena reputación de un hombre famoso. Pero ¿acaso por eso tendrá ella que renunciar a sus derechos? Demasiado a menudo en su corta carrera operística ha visto cómo la voz de los hombres se vuelve más grave cuando hablan con ella y cómo se quedan mirándola demasiado tiempo a los ojos. Y este curilla anoréxico, que rehúye los suyos, ¿es que no quiere nada de ella? En una curva cerrada se pega a él y, de repente, se sienta en su regazo..., pero Vivaldi no reacciona: ni un tremor, ni una exhalación sobre su cuello, ni una carcajada liberadora. El vejete no hace nada, ni siquiera la aferra un segundo de más.

Para el maestro las cosas son más complicadas. Es probable que para el admirado profesor de la Pietà Anna sea la primera pupila que le inspira algo más que el deseo profesional de hacer que su talento se desarrolle. Pero ha de vencer obstáculos mucho mayores que ella para llegar a admitir un sentimiento que va más allá del eros pedagógico. A este respecto, los dos, tanto la niña-mujer como el cura en la madurez, se hallan en plena pubertad. En lo que se refiere al manejo de los impulsos eróticos, Vivaldi es tan inexperto o más que Anna.

¿Puede, quiere, debe ceder a su atracción por ella? Sabe el castigo que prevé la Iglesia para los religiosos que rompen el voto de castidad: expulsión del clero, desposesión de todos los privilegios, una vida de vergüenza y miseria. Esa es, por lo menos, la versión oficial. Por otro lado, en Venecia puede nombrar a una docena de sacerdotes que jamás se han subido a un púlpito, que tienen relaciones con muchachos y prostitutas, y que engendran bastardos que, en la mayoría de los casos, acaban abandonados en la *scafetta* de la Pietà. Pero, a diferencia de Vivaldi, estos colegas no se hallan expuestos a la opinión pública. Para una personalidad como él, una demanda o una simple citación debido la inobservancia del voto de castidad puede suponer la ruina. Y no solo en la Pietà: entre todos sus mecenas y clientes, nobles y cortesanos, su nombre quedaría vetado.

Durante los años de preparación para las órdenes sacerdotales ha aprendido a lidiar con la presión de su *membrum virile* y, una vez desahogado, lo que siempre ha ido a la par con la mala conciencia, a confesarse con devoción. En una ocasión, un confesor indulgente le dio a entender que algún día tal compulsión desaparecería por sí sola. Pero

ya no es ningún chiquillo, es el cabeza de dos familias. ¿Y sigue indefenso frente a los encantos de una alumna aventajada? No, indefenso no está. Sí, aún persiste esa vil e indomable rigidez bajo el cinturón. Pero para el resto de sus sentimientos, más elevados, hace mucho que ha encontrado otra forma de confesión: las arias que escribe para su *prima donna assoluta*. Acaso la puesta en música de un poema amoroso de autor desconocido, que Anna cantará en Florencia, durante el estreno de *L'Atenaide* de Vivaldi:

Di tua grata armonia grato concento
Inalza al Ciel due mattutine Stelle,
Che il Ciglio tuo, de' cuor dolce tormento
Come Sol, col suo raggio orna, e fa belle.

Non così par, che tra le fronde il vento,
Né così l'Usignol d'amor favelle,
Qual tocca ogni alma il tuo suove accento,
Che ha mille incanti e gentilezze ancelle.

Tu esalti due bei lumi, ed innamori
Co' lumi, e colla voce; onde Cupido
Prende in te doppia forza a ferir cuori:

E unito agli Occhi tuoi, sul Tosco Lido
Batte le penne, e il Coro degli Amori
In tua grazia, e virtù chiama a far nido.

(De tu graciosa armonía el grato concierto
dos estrellas elevan al cielo que amanece
que tu párpado, del corazón dulce tormento,
como el sol adorna con su rayo, y lo embellece.

Como tú entre las hojas ningún viento,
ni ruiseñor alguno del amor habla,
tocando todas las almas con tu suave acento,
poseedor de mil encantos y bondades tantas.

Exaltas dos hermosas luces, y las cortejas
con tu luz y con tu voz; y así Cupido
toma fuerzas redobladas para herir los corazones:

unido a tus ojos, de la Toscana en la ribera
bate las alas, y el Coro de los Amores
en tu gracia y virtud llama a hacer su nido).

Capítulo 36

Mientras tanto, una nueva productora había comprado mi última versión del guion. Me había mandado a casa un «doctor de guiones», con experiencia en Hollywood y sumamente sensible, que insistía en exigir que la película incluyese una escena de sexo entre Vivaldi y Anna. Según él, no se podía comercializar internacionalmente una película de Vivaldi, con una producción de decenas de millones de dólares, sin que hubiera como mínimo un encuentro íntimo entre los dos.

Iba siendo hora de preguntar sobre la cuestión a Michael Ballhaus, promotor inicial del proyecto y que tantas escenas de amor inolvidables había rodado con su cámara.

Cuando empecé a investigar me mostró el argumento de una película sobre un sacerdote jovial e insaciable de nombre Vivaldi, que saltaba de cama en cama entre sus alumnas de la Pietà. En aquel momento le dije que, por lo poco que sabía sobre el asunto, dicho guion merecía irse a la basura. Pareció aliviado, pero puede que algo decepcionado también. En nuestros siguientes encuentros, la cuestión de si Vivaldi tuvo algo con Anna o no apenas volvió a tener relevancia.

Yo había consultado la bibliografía, claro. Como era de esperar, no había ningún dato fiable que respondiera a la pregunta. Ciertos novelistas partían de la premisa, como si hubieran estado presentes, de

que había existido una relación orgiástica y sin sombra de escrúpulo alguno entre el *prete rosso* y su Annina. Los historiadores se mostraban más precavidos y enmarcaban la posible relación sexual entre ambos en el terreno de la especulación. Lo que no impedía que, dependiendo de la propia consideración académica y del temperamento, lanzasen alguna que otra indirecta, aunque siempre con las debidas reservas: «¿Por qué no...?» o «¿quién sabe si...?».

En cualquier caso, Ballhaus y yo nunca nos habíamos planteado rodar un documental, sino un fastuoso drama de época que se erigiese en monumento a la colosal figura de Vivaldi y su obra más desconocida: el trabajo con las muchachas del Ospedale della Pietà. La pregunta de hasta dónde había llegado con Anna no nos parecía prioritaria. Era otra consideración la que creíamos determinante: ¿casaba con el personaje de Vivaldi que cometiese sacrilegio y rompiese el voto de castidad? ¿Nuestro héroe saldría de una escena semejante más fuerte o debilitado?

A ese punto más o menos habían llegado nuestras conversaciones cuando recogí a Michael Ballhaus. Había seguido perdiendo vista desde el comienzo de nuestra colaboración. Hacía tiempo que, cuando quedábamos, ya no me esperaba en la cocina, donde antes siempre me había preparado *pasta all'arrabiata*. Por aquel entonces ya le costaba demasiado cortar con la precisión necesaria todos los ingredientes y dar con los botones apropiados del horno. No es que careciera de ayuda, pero su pasta era algo que quería hacer él solo. Así que me esperaba en el recibidor, listo para partir.

Mientras lo guiaba hasta el descapotable, me pidió que dejara el techo bajado. Me dijo que hacía demasiado tiempo que echaba de menos la sensación del viento en el pelo al conducir. Le recordaba a sus tiempos en Los Ángeles y a la maravillosa casa que había tenido que vender poco antes.

Fuimos a su italiano favorito, «a la vuelta de la esquina». En realidad, estaba a la vuelta de unas cuantas. Pero Michael, que de vez en cuando me preguntaba en qué calle nos encontrábamos, tenía interiorizado una suerte de ritmo del trayecto. Con una precisión de segundos me indicó cuándo y en qué dirección debíamos girar.

Hacía mucho que habíamos dejado de hablar del «proyecto Vivaldi» y habíamos encontrado otros temas de conversación. Al principio, empezábamos charlando de nuestros planes para la difícil pareja formada por Vivaldi y Anna. Pero llegó un momento en que fueron ganando terreno las reflexiones sobre nuestra propia vida sentimental

hasta constituir una especie de género propio e independiente. Si nuestra amistad se hubiera fundamentado únicamente en el proyecto, se habría perdido mucho tiempo atrás.

En aquella ocasión, le hablé a Michael de ese «rollo» entre Vivaldi y Anna que, según el doctor de guiones, tenía que producirse sí o sí.

Michael se quedó espantado.

Y el espanto fue a más cuando le confesé que ya había ideado la escena. Si llegaba a rodarse, podría y tendría que ser blasfema y brutal. Tendría lugar, por ejemplo, delante del altar de la iglesia donde Vivaldi había sido bautizado: ¡en los anales de las iglesias constan decenas de escándalos semejantes!

—¿Y cómo se sale luego de una escena como esa? —me preguntó Michael—. ¿Es que no existe un amor que no llega a consumarse, pero que tampoco es platónico? ¿Un amor que se alimenta de roces accidentales o premeditados, del encuentro pudoroso y fugaz de las miradas? ¿De la pasión compartida por la música? ¿Y no es precisamente en esos confines donde despliega una fuerza descomunal?

En su opinión, era evidente que una película que no abordase el tema del erotismo entre Vivaldi y su alumna nacería ya muerta. Uno podía y debía aprovechar al máximo la tensión entre Vivaldi y Anna, a pesar de las objeciones de los moralistas y de la corrección política, aunque sin salirse en ningún momento de la esfera de lo posible. Por supuesto que la película tendría que mostrar que, durante los largos viajes que Vivaldi y Anna compartían, los vaivenes del coche provocaban una y otra vez situaciones de intimidad: la cercanía inesperada de los cuerpos, el roce imprevisto o deliberado que, durante unos segundos, hace perder el dominio sobre uno mismo.

—Queriendo o sin querer, Vivaldi se percata del temblor del suave vello que cubre el labio superior de Anna cuando ríe y vuelve la cara hacia él, el fulgor de un mechón de cabello sobre el que acaba de posarse un rayo de sol, el titilar de una luz en su brazo al subirse las anchas mangas, el bello contorno de su seno cuando se inclina para recoger el abanico del suelo. Y no se le escapa que ella advierte su mirada y le responde con un centelleo de sus ojos negros.

—¿Y luego?

—¡Luego nada!

Cuando oía a Vivaldi, dijo, el creador de semejante música le parecía el hombre más voluptuoso del mundo; no le habría sido ajena emoción ni pasión alguna. Si en algún momento tuvo relaciones con su Anna era algo que no le interesaba. A fin de cuentas, toda película de amor se

alimenta del arte de la insinuación y los preliminares. La observación del acto amoroso, cuando reproduce hasta el último detalle, deseado o indeseado, de la pareja, sería —salvo contadísimas y gloriosas excepciones— un fiasco.

El guion continuó su peregrinaje hasta una tercera productora. Su director me sorprendió con una lectura de la historia que se acercaba asombrosamente al concepto delineado por Michael Ballhaus: nada de sexo, antes bien un anhelo infinito. El único problema era que tenía en la cabeza una gran historia de amor en la que los protagonistas —el hombre maduro y la joven Anna— están presos de una obsesión romántica. Una historia de amor con gran número de primeros planos, en los que se verían los ojos de Vivaldi vueltos a la excitante y talentosa Anna, que poco a poco va tomando conciencia del deseo de su maestro y aprende a utilizar su poder. ¿Vivaldi como un Humbert Humbert[1] barroco, consumido por la obsesión por Annina-Lolita, sin ojos ni oídos para nada más?

Caer en este tipo de amor no es de esperar en una persona tan entregada a la música como Vivaldi, a quien se han llegado a atribuir ochocientas obras. Para un deseo devorador, capaz de robarle el suelo, para paseos nocturnos por Venecia, para separaciones y reencuentros apasionados con Anna, Vivaldi no tiene ni tiempo ni energía.

Cuando le pregunté a mi informante, el archivero Giuseppe Ellero, qué importancia había tenido Annina en la obra de Vivaldi, expresó así sus reservas: «Siguiendo esa lógica, también se podría deducir que la Novena Sinfonía de Beethoven fue fruto de su vida amorosa».

A raíz de una discusión sobre la edad de Anna acabé peleándome con la nueva productora. Era absolutamente imposible, dijo la lectora del guion, que en el siglo XXI una película presentase a una menor de edad como estrella de la ópera y encima amante de un sacerdote treinta y dos años mayor. ¡Después de las escandalosas revelaciones sobre los abusos sexuales de curas católicos a menores por todo el mundo! Con una protagonista así, podían despedirse del mercado americano, garantizado. En la película, Anna debía tener como mínimo dieciocho años.

Pero, pregunté yo, ¿y qué hacemos si Anna en el momento de debutar en la ópera y en vida de Vivaldi era menor para los estándares actuales? En tiempos del compositor, las niñas de doce años se consideraban núbiles y en el elenco de los programas de todas las óperas del Barroco aparecen estrellas de trece y catorce años.

Gracias a la Ilustración esos tiempos quedaron atrás, al menos en

Europa y en los Estados Unidos. Pero, incluso en estos países, los derechos de las niñas y mujeres no fueron conquistados hasta los siglos XIX y XX.

Al final llegamos a un compromiso: ningún personaje de la película mencionaría la edad de Anna. Después de todo, al ver a una joven actriz, ¡no hay manera de saber su edad con exactitud!

1 N. de la Ed.: Humbert Humbert no es una repetición, sino el seudónimo que adopta el protagonista masculino de la novela *Lolita,* de Vladimir Nabokov, publicada en 1955. La pederastia es el tema principal de la historia, pues este protagonista es mucho mayor que Dolores Haze, que tan solo tiene doce años.

Capítulo 37

Un viaje al que, con certeza, Vivaldi no se ha llevado a las hermanas consigo es el que realiza a Trieste. El emperador Carlos VI, junto con su corte y su capilla musical, se encuentra en la ciudad para supervisar el nuevo puerto que se está construyendo a fin de fomentar las exportaciones del Imperio Habsburgo a Italia. Un proyecto que los patricios venecianos ven de inmediato como un acto enemigo que pretende romper el cuasi monopolio del puerto de la Serenísima. Mientras Benedetto Marcello piensa qué postura debe adoptar en esta guerra comercial, que uno solo puede «ganar con la valentía de emprender nuevas y audaces iniciativas», su «Aldiviva» acepta la invitación del emperador a Trieste. Uno puede imaginarse cómo habrá calificado el autor de *El teatro a la moda* la «traición» de Vivaldi entre sus amigos nobles.

A Vivaldi, tales consideraciones políticas le resultan completamente ajenas; carece de la perspectiva necesaria. Su vocación es componer *ad maiorem Dei gloriam* y tener contentos a los poderosos que le pagan por la música. Su larga relación con el conde Morzin, quien probablemente le consiguiera la invitación a Trieste, ha terminado por dar fruto. ¿Por qué diantres tendría que renunciar a una oportunidad así? Al fin y al cabo, no son sus competidores Marcello y Albinoni a quienes el emperador ha invitado, sino a él: Antonio Vivaldi.

En Trieste, el compositor obsequia al soberano, inmerso en un apretado calendario repleto de misas, discursos, espectáculos ecuestres, serenatas y banquetes imperiales, una colección de doce conciertos para violín, *La cetra,* con su correspondiente dedicatoria. El título alude a un instrumento tradicional que simboliza a los Habsburgo: la cítara. Vivaldi ha mandado copiar los conciertos justo a tiempo, pues la edición impresa no ha llegado de Ámsterdam con la debida antelación.

Carlos VI se lo agradece con una espléndida bolsa, un collar, una medalla de oro y, además, nombrándolo caballero.

El emperador mantiene largas entrevistas sobre música con Vivaldi; en palabras de un testigo: «Durante dos semanas, ha hablado más con él que con sus ministros». A Vivaldi ni se le ocurre que esta distinción por parte del emperador pueda ser considerada por sus patrióticos colegas venecianos, y especialmente por Benedetto Marcello, una forma de confraternizar con el enemigo.

El «caballero Vivaldi» está en racha.

En Londres, zona de actuación de Händel, se publican seis conciertos para violín de Vivaldi, además de ediciones inglesas de las obras ya publicadas en Ámsterdam y Venecia. El periódico *Mercure de France* menciona en febrero de 1728 que *Las cuatro estaciones* se han representado con tal éxito que el rey francés ha encargado que su capilla interprete para él «La primavera» en otoño de ese año.

La fama de Vivaldi lleva a que la Pietà le aumente el salario. Ahora cobra cincuenta y seis ducados por dos conciertos al mes y se suaviza la obligación de ensayar con las chicas para ellos. Vivaldi recibe invitaciones de Florencia, Praga, Viena y otras ciudades para representar sus óperas recién estrenadas, y acepta la mayoría, haciéndose acompañar por Anna y Paolina.

Cada vez que la celebridad regresa a Venecia, la familia, que vive de él, lo recibe con un festín. Quien hace tiempo que no comparte la gran mesa es la mujer que trajo al mundo no solo a las comensales, ya bien entradas en la edad adulta —las hermanas Zanetta Anna, Margarita Gabriela y Cecilia Maria—, sino también a los tres hermanos, que no están presentes, y a los dos que murieron al poco de nacer: su madre, Camilla. Está en cama con fiebre, ya que padece una larga e inexplicable enfermedad.

Tras el prolongado ágape a la mesa familiar, Vivaldi se sienta en penumbra al pie de la estrecha cama de su madre, que ocupa casi la alcoba entera, y la abanica. Los postigos verdes están cerrados, en la estancia reina un silencio monacal. La madre está sumida en un

duermevela y en absoluto parece percatarse de la presencia del hijo.

Vivaldi sigue con la mirada a una salamanquesa que, en el techo, se acerca sigilosa a un insecto, lo atrapa de un silencioso salto y lo devora. Le toma la mano a Camilla. Finalmente, apenas audible, oyen una frase de la madre.

—Has estado mucho tiempo fuera, Antò.

—Pero ahora todo va a ir bien. Te voy a traer los mejores médicos de Venecia.

—No necesito a ningún médico. La vergüenza es lo que me está matando.

—¿Vergüenza? ¿Qué vergüenza?

Camilla no le vuelve la cara al hijo, es como si estuviera hablando con otra persona.

—¿Es cierto que esa cantante y su hermana te acompañan en los viajes?

Vivaldi reprime un arranque de ira.

—¡Pues claro que sí! Anna es mi *prima donna;* Paolina, mi enfermera. ¡Sin ellas ni siquiera seguiría vivo!

—¿Es cierto que duermes en casa de las hermanas?

—¿Por qué crees todo lo que dice la gente?

Camilla se incorpora en la cama y, de repente, se asemeja a una diosa amenazante.

—¡Ni se te ocurra hacerlo! ¡Y no lo olvides! Tú y yo no estaríamos vivos si yo no hubiera jurado al Todopoderoso...

Vivaldi le enjuga con un pañuelo el sudor de la frente, la besa y eleva una oración. Luego abandona la alcoba.

En la oscuridad del pasillo se encuentra con Giambattista, que abraza a su hijo.

—Los rumores la han afectado mucho...

Vivaldi ya no tiene paciencia ni para los rumores ni tampoco para su padre.

—¿Por qué no me defiendes, Giambà?

El padre parece conmovido; por un momento se diría que va a justificarse. Pero entonces sale con algo completamente diferente.

—Lo importante es que no duermas en casa de las hermanas. ¡Nunca!, ¿me oyes?

Poco después muere Camilla. El funeral se celebra en la pequeña iglesia de Santa Marina. En el acta de defunción, junto a la cruz, pone: «La *signora* Camilla, esposa del *signor* Giovanni Battista Vivaldi,

aproximadamente setenta y tres años de edad».

No es la única pérdida que el maestro tendrá que digerir en su época de mayores éxitos. En mayo de 1729 se dicta sentencia contra su hermano menor, Iseppo Gaetano. Es declarado culpable de haber herido gravemente al chico de los recados de una droguería durante una reyerta con navajas en los escalones del puente de Rialto.

¿Qué ha pasado con Vivaldi y sus hermanos varones? Él, que a tantas muchachas de la Pietà ha enseñado a confiar en su talento, no ha sido capaz de ayudarlos. El único que no ha fracasado es el tercero, Francesco Gaetano. Ha adoptado el primer oficio del padre y se ha labrado una existencia discreta en la calle dell'Oca como barbero y fabricante de pelucas.

En 1730, Vivaldi se instala en una nueva vivienda en la calle di Sant'Antonio. Se trata de una elegante casa de dos plantas, por la cual paga a un noble arrendatario un alquiler anual de ciento treinta y seis ducados, casi tres veces el salario que recibe de la Pietà. Vivaldi tiene cincuenta y pocos años cuando por fin puede permitirse una casa con vistas al Gran Canal. Se muda con un número muy reducido de sus familiares, que siguen dependiendo de él: su padre, muy envejecido, y sus dos hermanas solteras. Su hermana Cecilia ha fundado su propia familia con su marido y sus dos hijos. Vivaldi vivirá en esa nueva casa hasta su huida a Viena.

Capítulo 38

De camino a casa, a Paulina lleva varios días llamándole la atención un hombre con un largo abrigo negro, al que nunca había visto por el barrio. Lo ha sorprendido un par de veces deambulando por la plazuela que hay delante de su casa, sin que se supiera qué andaba haciendo exactamente. Le ha descrito su aspecto y le ha preguntado si lo conoce. El maestro no ha prestado demasiada atención y le ha respondido que, si alguien quisiera espiarlo a él o a las hermanas, ya se habría enterado gracias a su contactos con los inquisidores.

Sin embargo, un día Paulina es testigo no demasiado accidental de una conversación entre el desconocido y el orfebre. Mientras espera a la clientela, este parece responder delante de la tienda a una pregunta del hombre de la capa negra. Al pasar, Paolina capta las palabras *«prete rosso».* Se queda parada y aparenta interés por los artículos expuestos en el escaparate; luego entra en el establecimiento. El orfebre, que la conoce de vista, le pide que espere un momento antes de continuar hablando con el desconocido. Agazapada tras la puerta, Paolina oye una pregunta que parece identificar claramente al hombre como espía de la Inquisición: qué es lo que hace el tan admirado Cura Rojo en casa de las dos hermanas.

—Ayuda a cantar a Anna —responde el orfebre con sonrisa ambigua —. ¡Y cómo canta la muchacha!

—¿Duerme en la casa?

—¿Y yo cómo voy a saberlo?

—¿Nunca lo has visto salir de la casa a primera hora de la mañana?

—A primera hora de la mañana estoy trabajando con mi lupa y no mirando por la ventana.

El espía le pone una moneda en la mano.

—¡Échale un ojo y no te irá mal! —aún le oye decir Paolina antes de abandonar la tienda haciéndose pasar por una clienta descuidada.

—*A la prossima!* —le dice al orfebre.

Ni siquiera este inquietante relato de Paolina consigue alarmar de verdad a Vivaldi.

—Es posible que la Iglesia ande urdiendo alguna intriga —dice para calmar a las hermanas—. La Serenísima es, con diferencia, el Estado más libre de Europa, dado que la Inquisición está supeditada a la autoridad del dux.

Es cierto que los *sbirri* de la Inquisición son temibles, pero también son fieles a la patria y todos y cada uno de ellos es amante de la ópera; a muchos el maestro les ha regalado más de una vez entradas para el teatro Sant'Angelo. En cualquier caso, dice, serán seguidores de Vivaldi.

Prorrumpe en una risa afectada y se asombra cuando las hermanas no lo imitan. Paolina considera su reacción oportunista y Anna no ha olvidado la advertencia de Marcello: «Vivaldi está en peligro».

Este hace caso omiso. Más que nada, se niega a admitir que la luz de su nombre se está debilitando, al menos en su ciudad natal.

Mientras que su fama en Europa no hace sino aumentar, Vivaldi recibe cada vez menos encargos en Venecia. Nuevos compositores conquistan los escenarios: Nicola Antonio Porpora y su alumno, el sajón Johann Adolph Hasse, que disfruta de sus primeros triunfos en Nápoles. El joven alemán, al que los italianos otorgan el título de *«il divino sassone»,* debe su exitosa carrera no solo a su música, sino también al matrimonio con Faustina Bordoni, superestrella entre las cantantes del país. La diva, nacida en 1697 y que antes de casarse con Hasse ha sido amante de Alessandro Marcello —el hermano de Benedetto—, recibió parte de su formación en la Pietà, durante la época en que Gasparini era *maestro di coro*. El «divino sajón» incluso ha llegado a la Ópera de la corte de Dresde con su *Cleofide*, al tiempo que la visitaba Johann Sebastian Bach con su hijo Wilhelm Friedemann. El cantor de Santo Tomás, sin embargo, no parece demasiado impresionado con las artes de Hasse. Según afirma, uno iría al estreno de Hasse en el teatro de la corte para escuchar «bonitas cancioncillas». Un juicio con el que se

desmarca claramente del gusto musical europeo de la época, ya que con esas «cancioncillas» cantadas por Faustina, Hasse triunfa en la corte de Mónaco, en Viena y en Londres, bajo la dirección de Händel.

En estos años de fama europea, durante los cuales Venecia le da la espalda al maestro, su equipo decide probar suerte en el extranjero. Giambattista solicita un año sabático a la Capella Ducale de San Marcos para poder acompañar a «uno de sus hijos a Alemania». Con «Alemania» es probable que el documento se refiera a Viena y con «uno de sus hijos», al primogénito: Antonio. La solicitud de Giambattista es admitida y hay motivos para creer que los dos Vivaldi en verdad parten rumbo a «Alemania» con Anna y Paolina. Sin embargo, nunca llegan a Viena: parece evidente que los contactos con Carlos VI no han prosperado; la *troupe* al completo se da la vuelta a medio camino y emprende el regreso a Venecia.

Vivaldi llega a un nuevo acuerdo con la Pietà. La institución reconoce los compromisos que el maestro tiene fuera de la institución debido a sus diversos negocios y dispone que pueda atenderlos. Es decir: no hay garantía de que imparta clases a diario ni de que conduzca ensayos regulares. Pero, al mismo tiempo, el contrato supone una especie de advertencia para Vivaldi. El consejo de gobernadores admite por el momento que no puede esperar de Vivaldi una atención regular a las muchachas, aunque precisamente es eso lo que desea de él.

Capítulo 39

Ese mismo año —cinco tras su última producción en el teatro Sant'Angelo—, Vivaldi vuelve a ese lugar. En la oficina de Santurini extiende sus notas.

—Mi nueva ópera tiene lugar en el Nuevo Mundo, en América. Trata del encuentro en México entre el conquistador español Hernán Cortés y el emperador de los aztecas Moctezuma.

Santurini dedica una mirada de incredulidad a su viejo compañero de armas.

—¿Estás loco? ¿De verdad quieres poner a cantar arias de Vivaldi a unos indios medio desnudos con pinturas de guerra y plumas en la cabeza? ¿Y acompañados de violines?

—¡Y trompetas y trombones! Pero el personaje principal será una india: Mitrena, la esposa de Moctezuma, la defensora del Nuevo Mundo.

—Una mezzosoprano apellidada Girò, me imagino.

Vivaldi asiente mientras Santurini ríe.

—¿Conoces alguna mejor?

En casa de las hermanas reina la agitación.

—¡A trabajar, muchachas! Paolina, necesitamos un montón de plumas, lanzas, picas, arcos y flechas. Y para Anna, un traje de india como jamás se haya visto en carnaval alguno.

—¿Un traje de india?

Anna está consternada.

—Sí, Annina, serás la emperatriz de los indios. ¡Y llevarás un aro en la nariz!

¿Qué mosca le habrá picado al *prete rosso* para ponerse precisamente con un drama sobre el sometimiento de México al conquistador español Hernán Cortés? No es que escaseen en sus óperas los viajes a lugares remotos: Grecia, el Imperio romano, la Palestina bíblica o Egipto. Tampoco faltan los conflictos melodramáticos entre héroes cristianos e infieles, seguidores en su mayoría de la otra gran religión: el Islam. Pero ¿ahora quiere embutir en el formato de una ópera barroca el choque de Occidente con una civilización americana prácticamente desconocida, una civilización de la que en aquella época apenas se sabía en Europa sino por unas pocas fuentes?

Nada invita a pensar que Vivaldi conociera los escritos de Bernal Díaz del Castillo, compañero de viaje de Hernán Cortés, o los testimonios del franciscano Bernardino de Sahagún, que llegó a México veinte años después que este, aprendió la lengua de los nativos y registró sus relatos sobre el genocidio. Es probable que lo primero que fascinase al *prete rosso,* que ya se conocía los entresijos de la ópera barroca al dedillo, fueran únicamente las cualidades exóticas del drama: el fuego, las batallas, los extraños templos jamás vistos, los dioses de nombre impronunciable, los sacrificios humanos. En cualquier caso, mientras se dedicaba a componer la música para el espectáculo, no podía saber que durante las próximas décadas, en el crepúsculo de la Ilustración, encontraría un sinfín de admiradores, entre ellos Federico II el Grande. Para el rey de Prusia, esta historia era un tema perfecto para poner en verso su odio por el catolicismo. Con el libreto contribuyó de forma significativa al mito del «buen salvaje», que hasta los actuales verdes siguen alimentando en Alemania.

La ópera de Vivaldi es la primera de una larga serie de adaptaciones de este material. El libreto es obra de Alvise Giusti, un joven poeta con el que Vivaldi aún no había colaborado. No cabe duda de que Giusti se topó con el tema gracias a la obra del sacerdote español don Antonio de Solís *Historia de la conquista de México,* publicada por primera vez en España a finales del siglo XVII y que alcanzó una enorme popularidad a ambos lados del Atlántico. En el prólogo del libreto, Giusti alaba las «admirables muestras de prudencia y valor» de Hernán Cortés, para concluir con una observación que lleva el sello evidente de la censura: «Las voces *destino*, *dioses,* etc. son términos poéticos que en forma

alguna ofenden la religión del autor, que es católico».

Como es de rigor en la ópera barroca, el enfrentamiento histórico entre los conquistadores españoles y el Imperio azteca se reduce a un drama familiar. La conquista, justificada por motivos religiosos, se diluye en la consabida combinación de enfrentamientos verbales, intrigas y enredos amorosos entre los protagonistas y sus confidentes. La familia de soberanos, compuesta por Moctezuma, su esposa Mitrena y su hija Teutile, se enfrenta a la pareja de hermanos formada por Fernando —que representa a Cortés— y Ramiro. No es Mitrena, sino su hija Teutile, que no tarda en enamorarse de Ramiro, quien se basa en la figura histórica de Malinche. Esta, sin embargo, que pasó a la historia primero como traductora y después como amante de Hernán Cortés, no estaba emparentada con Moctezuma, sino que era su enconada enemiga. Pertenecía a una dinastía india sojuzgada por los aztecas, por lo que estaba más que motivada a ayudar a los españoles en su afán de conquista. Sin la contribución de las dinastías indias colonizadas por los aztecas, la ridícula empresa de Cortés jamás habría podido triunfar. En el libreto de Giusti también encontramos, en el bando de la familia de Moctezuma, al general Asprano, en un papel que resulta ser una ramplona versión operística del general azteca Cuauhtémoc, quien, a diferencia de su soñador rey, se dio cuenta del inmenso alcance de la invasión española y encabezó la resistencia armada frente al conquistador.

Por lo demás, los sucesos sobre el escenario siguen los caminos acostumbrados de la ópera barroca. Los protagonistas aztecas cantan sus arias vivaldianas con igual virtuosismo que sus antagonistas españoles. En cuanto a la instrumentación, el *prete rosso,* que en otras ocasiones destaca por su interés por los instrumentos y sonidos novedosos, no se muestra demasiado atrevido. La acción está determinada por la situación de partida: al comienzo de la ópera, Moctezuma ya se encuentra en manos de los españoles y se debate entre los deseos de venganza y la impotencia. Solo su esposa Mitrena prevé la ruina que amenaza a su pueblo y se muestra firme. Su hija Teutile está dividida entre el amor por Ramiro y el deber de sacrificarse por su pueblo. Al final, todos los conflictos se resuelven bajo el imperativo del *finale lieto,* el final feliz: Teutile y Ramiro se dan el «sí, quiero».

Una vez más, Vivaldi ha pensado en Anna Girò para el papel protagonista femenino, el de la esposa de Moctezuma, Mitrena. Encarna al personaje más interesante del drama, ya que, a diferencia de su marido, no considera a los españoles dioses, sino asesinos a los que hay

que responder con las armas en la mano. Pero ya sea porque Anna no se encuentra a gusto con el traje de india, sea porque Vivaldi se ha excedido con el aria más importante de la ópera, durante uno de los ensayos acaban riñendo.

Hace mucho que se rumorea que Vivaldi evita componerle a su *prima donna assoluta* arias demasiado exigentes desde el punto de vista técnico para no pedirles demasiado a sus habilidades. Sin embargo, en el giro determinante de la trama, cuando Mitrena se desliga del marido sumido en presentimientos mortales y llama a las armas, Vivaldi parece haber olvidado de sopetón toda su deferencia por las flaquezas de la joven. Tras un recitativo dramático en el que Mitrea suplica a los dioses que defiendan a los aztecas y les promete mil víctimas inocentes, llama al pueblo a las armas.

S'impugni la spada,
ci vegga il tiranno,
si mora, si cada,
ma sia il nostro fato
di gloria, d'onor.
O sposo adorato,
mi pesa il tuo affanno
e provo tormento
da questo dolor.

(Empuña la espada
que nos vea el tirano
aun cuando caigamos y muramos
que sea nuestro destino
digno de gloria y honor.
Oh, esposo adorado,
me pesa tu sufrimiento
y siento el tormento
de ese dolor).

Es una de las arias más bellas y difíciles de Vivaldi, que exige unas capacidades excepcionales de la cantante. Durante el ensayo, Anna borda esta pieza maestra —salvo por las coloraturas y algún salto de notas— en una versión harto simplificada. Y compensa la técnica que le falta con esas capacidades actorales en cuyo efecto siempre ha sabido confiar. Pero esta vez el maestro se muestra implacable.

—Otra vez, desde el principio: «*S'impugni la spada*». Y, por favor,

Anna, ¡deja de poner ojitos y batir las pestañas! El sentimiento tiene que notarse en la voz. El público no solo quiere verte, ¡quiere oírte!

Anna está indignada. ¿Ha oído bien? Es como si Vivaldi hubiera hecho suyos los reproches de Marcello en *El teatro a la moda*. ¿Acaso quiere ponerla en evidencia delante de los compañeros?

Altanera, junta las manos a la espalda y repite los primeros compases, pero canta de la peor manera posible; de repente es como si reincidiera en las diabluras infantiles que puso en práctica durante su examen para entrar en la Pietà.

Vivaldi trata de dominarse.

—¡Es el aria más importante de la ópera, Anna! La llamada al combate de una mujer desesperada, ¡y depende de todas y cada una de las notas!

—¡Una llamada que suena a los estertores de un ahogado!

En el foso de la orquesta se oyen risas, pero nadie sabe si son por Vivaldi o por Anna. Y esta, en lugar de ofrecerle al maestro una versión mejor de su solo, le regala un arranque de ira.

—¡Esta aria no hay quien la cante! Cualquiera se enredaría en la maraña de notas. Y, sobre todo, ¡qué va a saber un cura de los sentimientos de una mujer desesperada!

Anna desaparece como una furia entre bastidores; Vivaldi se queda petrificado. La soprano, una mujerona descomunal que interpreta el papel de Fernando —Hernán Cortés—, rompe a aplaudir y no para hasta que el maestro le clava una mirada asesina.

No es la primera vez que Vivaldi y su *prima donna* se pelean durante un ensayo, pero esta vez la riña va mucho más allá de las diferencias profesionales. Anna vomita todo lo que ha ido acumulando a lo largo de años de deseos y decepciones ocultos. Y Vivaldi toma conciencia al instante de lo que perdería si Anna se fuese de su lado. A duras penas atina a acabar el ensayo como Dios manda; de repente no tiene fuerzas ni para levantar los brazos.

Los dos se encuentran al anochecer cerca del Arsenal. Jirones de vapor de niebla flotan sobre la laguna, iluminados aquí y allá por las antorchas de alguna góndola o barca de pescadores.

Vivaldi intenta asir la mano de Anna.

—Cuando te fuiste en mitad de la discusión no supe ni cómo seguía la escena dieciséis del primer acto. Se me habían borrado de la mente cientos de notas, como si jamás las hubiera escrito.

Anna apunta a lo lejos.

—¿Ve los botes entre la niebla? Encuentran el camino porque saben adónde van. Pero nosotros, viajando de ciudad en ciudad, de teatro en teatro, ¿adónde vamos? El único destino que conocemos es el que hay al final de cada trayecto.

Vivaldi vuelve a buscar la mano de Anna. Y pronuncia unas palabras, interrumpido por un acceso de tos, que se asemejan a una declaración de amor. Anna, sin embargo, no le pide que repita la frase de manera inequívoca.

—¿Acaso no me ha explicado usted alguna vez que tiene prohibido para siempre amar a mujer alguna?

—Lo dice la Iglesia. Pero la Iglesia no es Dios.

Anna se queda con la mirada fija en el golfo. Entonces entona, al principio casi sin cantar y retomando poco a poco la melodía, aquella aria que Vivaldi le puso en las manos ante la entrada de la Pietà:

Tra le follie diverse
de quai ripieno è il mondo
chi può negar che la follia maggiore
in ciascuno non sia quella d'amore?

(De las diversas locuras
de que está lleno el mundo,
¿quién podrá negar que la locura mayor
de cada cual es la del amor?)

Vivaldi atrae hacia sí a Anna con tanta fuerza que cualquier espía habría de interpretarlo como un abrazo.

—¡Nos queremos y siempre nos querremos!

Anna se separa y se aleja hasta el borde del muelle; un paso más y se hundiría en las aguas salobres de la laguna.

—¿Cómo voy a saberlo? —pregunta con la espalda vuelta a Vivaldi —. Después de tantos años en los que no he podido amarlo. ¿No llevamos una eternidad dados de la mano bajo las aguas de un mar helado, como los condenados de la *Divina comedia*?

Para cuando llega el estreno de *Motezuma* en el teatro Sant'Angelo, Vivaldi ha reescrito el aria más bella y más difícil de la ópera. La ha sustituido por una nueva que acentúa los puntos fuertes de Anna: «*A svenare il mostro*» («Para acabar con el monstruo»). La música de esta

segunda versión se ha perdido.

El aria original, en cambio, no hace ni veinte años que reapareció. El archivo de la Academia de canto de Berlín fue hallado en Kiev y, en cuanto que «obra de arte saqueada», se le restituyó a la institución en 2001. El archivo incluía una partitura de la ópera *Motezuma,* dada por perdida desde hacía mucho tiempo. A raíz del sensacional hallazgo se entabló un curioso pleito. La academia berlinesa quiso impedir legalmente el estreno alemán de la ópera, previsto en la ciudad de Düsseldorf, ya que, como propietaria del manuscrito incompleto, poseía los derechos de autor sobre ella. «¿A quién pertenece *Motezuma*?», preguntó el periódico *Die Welt*. La Audiencia territorial de Düsseldorf fue la que finalmente autorizó su representación.

Capítulo 40

Ya antes del estreno de *Motezuma*, Giambattista se ha apartado de todos sus deberes en la capilla de San Marcos y el teatro Sant'Angelo. En el estudio de un notario, padre e hijo firman un acta que normalmente se levantaría nada más alcanzar la mayoría de edad este último: la declaración de la plena emancipación de la autoridad paterna. El documento hace constar que a partir de ese momento el hijo tiene derecho a actuar, negociar, firmar contratos, presentar demandas, adquirir o vender bienes «y comprometerse en todos estos actos como pueden hacerlo los hombres libres emancipados, sin previo consentimiento u objeción del padre». Que los dos Vivaldi no hayan celebrado este acto hasta ese momento deja entrever la estrecha relación que los une. Al mismo tiempo, el documento deja claro que en los cincuenta y cinco años que tiene Vivaldi apenas habrá podido tomar una decisión sin el beneplácito de Giambattista.

El padre detalla con conmovedora minuciosidad lo poco que le pertenece: su cama y una colcha de damasco. El resto de los muebles y enseres de la casa, declara, incluidos aquellos en los cuartos de los hermanos de Vivaldi, han sido adquiridos por su primogénito. Para concluir, le dicta expresamente al notario una observación final: «En el curso de los últimos veinte años», su hijo no solo ha alimentado a él, su padre, sino también a todos los demás hermanos y hermanas.

Para Vivaldi, esta declaración de emancipación constituye ante todo una pérdida: a partir de entonces tendrá que arreglárselas sin la asistencia paterna.

Pocos años después, Giambattista muere a los ochenta años. Había pasado los últimos en cama, aquejado de una grave enfermedad y atendido por sus dos hijas solteras. Con el padre, Vivaldi pierde no solo a su primer maestro, también a su más fiel compañero, coproductor y consejero. Y también a un amigo del alma, que sabía la renuncia que para su hijo había supuesto la carrera eclesiástica. Si esta renuncia vital se reflejó en su obra o si, por el contrario, fue precisamente lo que hizo posible la ingente producción de Vivaldi, es algo que solo saben los sabelotodo. Lo que sí es cierto es que Vivaldi consideraba un estorbo el deber de celebrar misa: por mucho que se quejase de que, tras levantarse, apenas podía dar un paso tras otro y de que su asma de nacimiento le impedía oficiar, resulta poco convincente habida cuenta de sus innumerables y fatigosos viajes por Europa. Como hombre de teatro, Giambattista era un experto en todo género de subterfugios y se ocupó de proteger a su hijo de las exigencias de la Iglesia; es probable que no solo tolerase la omnipresencia de Anna en la vida —y en la casa — de Antonio, sino que la apoyase.

En los archivos vivaldianos, Giambattista aparece como copista con la marca *«scriba ɛ»,* pues en Italia era costumbre que estos firmaran su trabajo. Exceptuando los manuscritos firmados por el propio Vivaldi, no hay marca que más se repita que la del *«scriba ɛ».* Giambattista fue guía, promotor y, si se daba el caso, hasta cómplice de su hijo. Para Vivaldi, que pronto cumplirá sesenta años, la pérdida del padre constituye el mayor dolor de su vida. Si este dolor llegó a manifestarse en su obra tardía, es algo que se desconoce. La celebración del individuo y sus sentimientos personales no constituían en tiempos del compositor un asunto admisible en el arte.

La única reacción fidedigna que tenemos de Vivaldi ante la muerte de su padre consiste en la renuncia a un trabajo ya acordado para ese verano en la ciudad de Lucca.

Capítulo 41

Por las festividades de la Ascensión —una temporada teatral de dos semanas adelantada—, el noble Michele Grimani encarga a Vivaldi una ópera para su teatro. *Griselda. Dramma per Musica. Da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuel* reza el título del cartel.

Es un encargo que complace a Vivaldi. Los tres hermanos Grimani, propietarios y directores de los dos teatros más importantes de Venecia —el San Giovanni Grisostomo y el San Samuele—, han mantenido hasta entonces las distancias con el compositor. La causa acaso fuera una riña de Vivaldi con uno de los administradores de los teatros de Grimani, más de veinte años atrás.

El material de la ópera bebe de la décima novela del *Decamerón* de Boccaccio. El libreto de Apostolo Zeno según el modelo boccacciano ya había inspirado a numerosos compositores del Barroco antes que a Vivaldi. Antonio Pollarolo, Alessandro Scarlatti, Tomaso Albinoni y otros ya lo habían musicado antes de que Vivaldi recibiera el encargo de Grimani. Zeno había suavizado enormemente la historia de Boccaccio, en la que bien podía leerse una acerada crítica al cinismo y la omnipotencia de la aristocracia, para que les resultase aceptable a los nobles sentados en los palcos. Pero difícilmente serían tales reflexiones las que llevaron al patricio Michele Grimani a enviar a casa del maestro a un escritor, por aquel entonces aún joven y desconocido, llamado

Carlo Goldoni. Se le había encomendado abreviar y simplificar el complicado libreto de Zenno, como si de un doctor de libretos se tratase.

En la novela de Boccaccio, Gualtiero, marqués de Saluzzo, en Sicilia, se ve conminado a tomar esposa. Tras buscarla en vano entre las damas de su estamento, se fija en Griselda, la hija de un pobre pastor. Gualtiero la aborda y le pregunta si desea convertirse en su mujer y serle fiel en toda circunstancia. ¿Qué puede hacer la pobre muchacha sino decirle «sí»? Aún no sabe que «serle fiel» en este malvado cuento significa obediencia absoluta.

La primera labor de obediencia consiste en desnudarse a la vista de los vasallos del marqués y dejar que la vistan con ropajes nobles. Entre bendiciones y buenos deseos de la comitiva, la pareja se marcha y se traslada al castillo del marquesado de Saluzzo.

Allí, al marido se le ocurren nuevas pruebas para la mujer. Cuando nace su primera hija, envía a un sirviente para que se la lleve. Sus vasallos, le hace saber Gualtiero, no toleran que su señor haya desposado una mujer de baja extracción y jamás podrán aceptar el fruto de tal unión. Griselda obedece, pues teme que de lo contrario el siervo mate al bebé. El chantaje se repite tras el nacimiento del segundo hijo, un varón. La tercera prueba consiste en comunicarle que va a anular el matrimonio y buscarse una mujer conforme a su rango, ya que de lo contrario su pueblo se volverá contra él. La fiel Griselda acepta esta nueva prueba sin rechistar y hasta consiente en preparar ella misma los aposentos y el lecho para su sucesora.

Después de todas estas pruebas tiene lugar el ínclito *finale lieto:* el final feliz.

He aquí que el marqués no ha matado a sus hijos, sino que los ha mandado criar con unos parientes; la supuesta nueva esposa resulta ser su hija, que ya tiene trece años, y se funde en los brazos de la madre; el buen marqués pide perdón a Griselda por todo el daño que le ha infligido y se considera el hombre más dichoso sobre la faz de la tierra. Ahora puede alabar a su esposa, que con su fidelidad ha superado todas las pruebas despiadadas que le ha exigido. Gracias a su perfecta sumisión, Griselda queda legitimada pese a su baja cuna como esposa digna del marqués.

Zeno le da un giro a esta tremenda historia de Boccaccio que la hace más digerible para el público noble de Venecia. Su libreto exonera al terrible patriarca Gualtiero, presentándolo como un prudente hombre de Estado, que se ve obligado a ejercer toda esta crueldad por el bien

público y no puede hacer otra cosa. Mientras que el marqués de Boccaccio es quien idea todas y cada una de las pruebas de su esposa y solo aparenta que el pueblo le ha pedido que la repudie por su origen plebeyo —de hecho, en la novela de Boccaccio el pueblo se rebela contra la decisión de Gualtiero—, en el libreto de Zeno es el pueblo quien exige de su soberano que ponga fin a su matrimonio.

La historia de Boccaccio ya podía interpretarse en tiempos de Vivaldi —medio siglo antes de la Revolución francesa— como una crítica a la arbitrariedad de la nobleza. En cambio, el tirano de Zeno, empujado por el pueblo, actúa por responsabilidad en aras de la armonía y la supervivencia del Estado cuando le arrebata los hijos a su esposa y devuelve a esta a una vida de pobreza antes de que el final haga tabla rasa con sus bajezas.

Sin avisar a Vivaldi, Michele Grimani le envía a su casa a un joven aún desconocido. Goldoni, quien más tarde revolucionará el teatro y que es apenas treinta años más joven que el maestro, no aprecia demasiado la tradición de los temas antiguos y el melodrama de la ópera; a este respecto es probable que esté totalmente de acuerdo con *El teatro a la moda,* la sátira de Benedetto Marcello. Quiere modernizar los escenarios de Italia y abrirlos a personajes y usos contemporáneos. Vivaldi no sabe nada de esto cuando recibe al enviado de Grimani y Goldoni se guarda de espantar al maestro con su filosofía de la dramaturgia.

A pesar de todas las reservas, a Goldoni le interesa conocer al famoso compositor en su ambiente. Sabe que Vivaldi vive con dos hermanas de su propia familia y, probablemente, con otras dos hermanas más que, en realidad, no pintan gran cosa en su casa. En efecto, al fondo del gabinete advierte a una joven que no le presenta. Goldoni la conoce, no solo por los rumores sobre la *Annina del prete rosso,* también la ha visto y oído sobre el escenario: es la *prima donna assoluta* de Vivaldi, Anna Girò.

¿Qué está pasando? ¿La primera cantante de Vivaldi también tiene un papel secundario de asistente, ordenándole los manuscritos, de consejera que todo lo oye? ¿Acaso vive en la casa? Goldoni, que plasmó la escena en sus memorias, describe a Anna Girò como una mujer no especialmente hermosa y que agradaba sobre todo por su buena figura, una característica que ya conocemos por otros memorialistas varones.

Vivaldi recibe al invitado de mal talante y dice no saber nada de Goldoni ni de su propósito. Le pregunta con formalidad a qué debe el placer de su visita.

Goldoni hace todo lo habido y por haber por halagar la vanidad de su interlocutor. Su excelencia Grimani, dice, le ha encargado aplicar las modificaciones que Vivaldi considere necesarias al libreto de Zeno. Así que ha ido para conocer los deseos del maestro. Goldoni se presenta como una suerte de dramaturgo auxiliar, que quiere ayudar a *prete rosso* no a llevar a buen puerto las propuestas de Grimani o Goldoni, sino los cambios que el propio Vivaldi quiera introducir en el libreto de Zeno.

—¡Bueno, en tal caso...! —responde el compositor sin demasiado interés y le pregunta qué ha sido de un tal Lalli, quien antes se encargaba de tales menesteres para Grimani.

Goldoni, discreto, le explica que el mencionado Lalli hace mucho que se jubiló de viejo. Ahora es él quien tendrá el honor de responder a las órdenes del señor Vivaldi.

—¿Y cómo dice que se llama?

—¡Carlo Goldoni!

Al repetir el nombre, se rompe el hielo. Vivaldi recuerda de repente que un año antes vio en Venecia una obra suya que permaneció dos semanas en cartel.

—No cabe duda de que posee talento para la poesía —le explica al joven—, pero aquí hacen falta otras habilidades. Uno puede escribir una tragedia o un poema épico sin saber lo más mínimo sobre cómo versificar un drama musical.

Se diría que Goldoni no está sorprendido en lo más mínimo; se siente provocado.

—¿Se refiere a un aria concreta? ¡Enséñeme el texto!

En realidad no sabe nada del libreto de Zeno, o tal vez le haya echado una mera ojeada.

Vivaldi, a quien parece que tal petición lo haya animado, se pone a revolver montones de hojas sueltas, partituras y textos desperdigados por todo el cuarto.

—Pero ¿dónde estará mi *Griselda*? Si la tenía aquí mismo —le pregunta a la joven del fondo, que no ha presentado a Goldoni, mientras sigue rebuscando—. *Eccola!* —exclama cuando Anna le tiende las notas—. Tome esta escena del final de primer acto. En ella, Griselda lamenta la pérdida de su hijo; es una escena maravillosa, conmovedora. Zeno la concluye con un aria patética. Pero a mi *prima donna* Anna Girò no le gusta ese género. Ella querría una pieza más expresiva, un aria que plasme la pasión en todos sus extremos: con medias palabras, interrumpidas por sollozos, con acción y movimiento... No sé si me entiende.

Lo que sí entiende Goldoni es que los cambios que quiere Vivaldi responden a los deseos de su primera cantante.

—Lo entiendo perfectamente, *signore*. Además, ya he tenido el honor de oír a la señorita Girò sobre el escenario y sé que su voz no es muy potente...

Vivaldi lo corta de inmediato.

—¿Se atreve a insultar a mi pupila, la mejor cantante de Venecia? ¡Ella es buena en todo y todo lo canta!

—Tiene usted toda la razón. —Goldoni muda el tono y levanta las manos disculpándose—. Deme el texto del aria que acaba de mencionar y déjemelo a mí.

—¡De ninguna manera, *signore!* No puedo darle el texto porque lo necesito yo. Además, voy muy apurado de tiempo.

Goldoni se percata de que ha ido demasiado lejos.

—Si no me lo puede dejar, enséñeme el texto aquí mismo, un minuto al menos. Y al instante le ofreceré una versión que lo satisfará.

—¿Cómo que al instante?

—¡En cinco minutos!

Vivaldi no quiere creer la promesa de Goldoni, pero este insiste en su apuesta. Si el compositor dice tardar cinco días en escribir una ópera entera, el libretista bien puede escribir la letra de un aria en menos de cinco minutos, ¿no? Los dos campeones de la velocidad se miran con desconfianza. Vivaldi le entrega una pluma rota. Goldoni saca una navajita y la afila como es debido.

—Papel, ¡necesito un pedazo de papel!

Vivaldi vuelve a hurgar entre los montones, saca docenas de hojas repletas de notas, pero no encuentra ni una sola en blanco. Al final, encuentra una carta.

—Aquí tiene, la nota de agradecimiento de un admirador alemán a quien acabo de vender tres conciertos. Si lo desea, puede escribir sin problemas por el reverso.

Goldoni toma la hoja y se pone manos a la obra. Vivaldi mira por encima del hombro del joven mientras este se ocupa de la nueva aria de Griselda.

Ho il cor già lacero
Da mille affanni
Empi congiurano
Tutti a miei danni
Vorrei nascondermi

Fuggir vorrei.

(Mi corazón está desgarrado
por mil dolores.
Los impíos todos
contra mí conspiran.
Querría esconderme,
querría escapar).

Vivaldi va formando con los labios los primeros versos de Goldoni a medida que los lee, los relee, profiere sonidos de aprobación y, por último, lanza un grito de alegría. Llama a Anna, se la presenta al fin a Goldoni y luego le tiende el texto. Anna se limita a menear la cabeza mientras lee lo que hay escrito en la hoja.

—¿Qué es esto?

—¡El nuevo texto de tu aria!

—«*Gentile admirabile Maestro Vivaldi*» —dice Anna, que acaba la lectura con una sonrisa divertida—: Suyo, el barón von Uffenbach.

—Estás leyendo por el lado que no es. Dale la vuelta a la hoja.

Ambos esperan ansiosos la reacción de la *prima donna*. Muda al principio, sin mostrar una sola señal de aprobación o desaprobación, Anna lee los versos de Goldoni. Luego se le ilumina el semblante.

—Continúe, mi joven señor —le dice a Goldoni—. Confío en que será capaz de salvar esta ópera.

Y se pone a improvisar a media voz una melodía sobre los versos, se deja llevar brevemente por una coloratura y tararea las últimas líneas.

Del cielo i fulmini
Mi fan tremar
Divengo stupida
Nel colpo attroce
Non ho più lacrime
Non ho più voce
Non posso piangere
Non so parlar

(Los relámpagos del cielo
me hacen temblar.
Pierdo el sentido
con el trueno demoledor.
No tengo más lágrimas,

no tengo más voz.
No puedo llorar,
ya no sé hablar).

Al llegar a los últimos versos, a Anna se le empañan los ojos. Vivaldi abraza a un perplejo Goldoni, le pide perdón por no haberlos reconocido ni a él ni a su genio y le asegura que en el futuro no recurrirá a otro poeta que no sea su nuevo amigo.

Goldoni adornó la descripción de su visita al maestro con multitud de detalles que, ante todo, destacan la religiosidad del compositor. Lo caracteriza como un viejo con sotana que no suelta el breviario de la mano y que a la más mínima ocasión se pone a trazar cruces en el aire. Pero es que Goldoni también es un consumado bromista que, en sus memorias, obedece en todo momento al primer deber del comediógrafo: divertir a su público. No resulta demasiado creíble que el mismo compositor a quien presenta inicialmente como fanático hombre de la Iglesia, breviario en mano, de repente se arroje sobre su cuello porque ha acomodado un aria al gusto de Vivaldi, o más bien al gusto de Anna.

¿Y qué decir de la torpe rectificación de la novela de Boccaccio como vindicación de la aristocracia?

No hay motivo alguno para suponer que el *prete rosso* y el joven revolucionario de los teatros se hubieran escandalizado por ello.

¿Acaso conocerían Vivaldi y Goldoni el original de Boccaccio? Para Vivaldi era mucho más importante poner finalmente el pie en uno de los grandes teatros líricos de Venecia y medirse con las adaptaciones del complaciente libreto de Zeno que sus famosos predecesores habían interpretado antes que él. En cualquier caso, gracias a los versos de Goldoni, Vivaldi consigue expresar musicalmente el dolor de la maltratada Griselda de un modo tan impresionante que, a diferencia de su falaz *finale lieto,* este sí se graba en la memoria.

El estreno de *Griselda* en el teatro Samuele con Anna Girò en el papel principal cosecha un éxito espectacular.

Por suerte para Vivaldi, las memorias de Goldoni no se publican hasta después de su muerte. Porque demuestran que, en el momento de la visita, Anna Girò vivía en casa de Vivaldi... O por lo menos allí estaba.

Capítulo 42

Una vez más, Vivaldi vuelve a trabajar como empleado de la Pietà, en esta ocasión como *maestro di concerti*, un puesto superior que abarca tanto la dirección de la orquesta como la del coro. No obstante, el contrato incluye una restricción un tanto delicada: además de la obligación de proveer dos conciertos al mes, tendrá que presentarse «con la debida frecuencia» en la institución para formar a las muchachas en el conocimiento de los instrumentos y garantizar la máxima calidad en la interpretación de sus obras. Todo ello, según dice más adelante, «sin ausentarse de la ciudad, tal y como a menudo ha hecho en años anteriores».

Vivaldi ojea irritado el contrato; la priora adivina la causa de su inquietud y apunta una cifra.

—La Pietà le garantiza por sus servicios una bolsa de cien ducados al año.

La prohibición de viajar ya lo ha enojado, pero lo que oye ahora es demasiado.

—Disculpe, reverenda madre. ¡Cien ducados es lo que me pagaban cuando empecé aquí hace treinta años! ¡Solo mi casa ya cuesta doscientos ducados!

La priora sonríe comprensiva.

—Los tiempos han cambiado, maestro. Si lo piensa bien, no es tan

poco. Hemos vuelto a prepararle su viejo estudio y, si lo desea, podrá disfrutar de alojamiento y manutención gratis.

Vivaldi se queda pasmado durante unos momentos. Luego termina firmando.

El proceso de aprobación por parte del consejo de gobernadores es de todo menos agradable: tres abstenciones, dos votos en contra y ocho a favor.

Es la primera vez en doce años que Vivaldi se presenta ante las muchachas de la Pietà como profesor titular. Al recorrer con la vista sus rostros, se percata de las grandes expectativas que levanta. Reconoce muchos de ellos, pero Rosalda y Maddalena del Soprano, Maria della Tromba y Margherita del Contralto ya no están. Decide dirigirles un breve discurso.

—*Figlie mie,* hace mucho que no me presentaba ante vosotras en esta sala. Como profesor y compositor, como amigo vuestro y también como el pesado de turno. Y a muchas de vosotras os veo hoy por primera vez. En los últimos años he viajado bastante; he trabajado en otras ciudades, con otros coros y otras orquestas; he conocido a augustos soberanos, he tocado ante el emperador y ante el papa; he recibido numerosas alabanzas y también muchas injurias. No creáis que la ignominia es más fácil de soportar cuando uno es famoso: no duele menos de lo que a vosotras os duele un castigo en la cárcel o la pérdida de un instrumento. Pero nuestro arte es así: *per aspera ad astra!* Quiero deciros que, durante todos estos años viajando, siempre he echado de menos una cosa. No al consejo de gobernadores de la Pietà, que me paga poco, tampoco a los colegas que se mofan de mí ni al excelentísimo y reverendísimo nuncio...

El discurso de Vivaldi es interrumpido por el fuerte murmullo de la orquesta y el coro. El maestro sonríe.

—Lo que he echado de menos —continúa— es a mis muchachas de la Pietà. No porque seáis la mejor orquesta y el mejor coro el mundo... ¿Acaso he oído alguna protesta? Sino porque formáis parte de mi vida ¡y porque componer sin vosotras no es ni la mitad de divertido!

Estas responden al discurso de Vivaldi con un fuerte taconeo sobre el suelo. Maddalena del Violino da la entrada del coro inicial de *Juditha triumphans*. Vivaldi lo oye conmovido y, con las manos en el regazo, se limita a llevar el ritmo con dos dedos.

Capítulo 43

Vivaldi quiere volver a causar sensación en el teatro Sant'Angelo con la puesta en escena musical del libreto de Metastasio *Catone in Utica*, ya utilizado por otros siete predecesores, incluidos Hasse y Händel. Pero el Consejo de los Diez impide el estreno de esta nueva obra en Venecia. Tras una lectura privada del libreto en el *palazzo* de una familia cercana al consejo, las autoridades han decidido prohibir la producción de la ópera en cualquiera de los teatros de la Serenísima. Según el veredicto, en el texto de Metastasio se dirían «cosas que no se avienen con la línea política seguida en Venecia desde años ha».

¿Qué hay en este libreto que tanto ha molestado a los poderosos venecianos? Se trata del clásico conflicto entre libertad y sometimiento, entre moral y conformismo: Catón, el último defensor de la República de Roma, se encuentra en una situación desesperada frente a las tropas de César, por lo que prefiere suicidarse antes que ceder a las propuestas del dictador victorioso, quien admira expresamente su valía moral.

Esquivando la prohibición, Vivaldi estrena la obra en Verona y celebra un éxito apabullante.

Este triunfo no se debe tanto al mensaje democrático del libreto metastasiano como a un nuevo elemento que hasta entonces el maestro no había empleado, pues incluye danzas y un cuerpo de baile. Con *Catone in Utica,* el empresario Vivaldi admite por primera vez las

nuevas ofertas de «ópera de entretenimiento» y se configura como uno de sus pioneros. El coste adicional es elevado, pero al cabo de tan solo seis representaciones ya lo ha amortizado. «Aquí (en Verona), gracias a Dios —escribe Vivaldi a su nuevo admirador Bentivoglio, marqués de Ferrara—, el éxito de mi nueva ópera llega hasta las estrellas».

Con ayuda de Bentivoglio, Vivaldi espera poder llevar su ópera de Verona a Ferrara, por lo que atrae al marqués asegurándole: «En casos similares he demostrado ser un empresario independiente, que asume los costes con sus propios medios y no con préstamos».

Pero el marqués desaconseja el estreno en Ferrara y le propone ir a Bolonia en su lugar. Vivaldi hace caso omiso, se empeña en representar en dicha ciudad y le pide a Bentivoglio un favor un tanto peregrino. Ruega al marqués que escriba a la procuradora Foscarini para que impida que su *prima ballerina* —de Vivaldi— Margherita Coluzzi, precisamente en el momento en que más la necesita para el estreno de su ópera en Ferrara, celebre sus esponsales con un bailarín llamado Pompeati, «un hombre de naturaleza muy mala, capaz de cualquier error y extravagancia». Sea como fuere, el caso es que Coluzzi aplaza la boda y un agradecido Vivaldi le comunica al marqués que partirá rumbo a Ferrara en los próximos días.

Capítulo 44

Cuando parece que las cosas por fin le van como la seda a Vivaldi, de repente, como el rayo que cae en mitad del cielo despejado, le llega un requerimiento del nuncio para que se presente en la embajada del Vaticano.

El enviado vaticano, sentado en un trono barroco, saluda al recién llegado con el título de «don Vivaldi». Su secretario le alcanza un documento oficial, que despliega con ceremonia.

—Sin duda conoce el edicto de mi amigo Tommaso Ruffo, el cardenal de Ferrara, sobre el carnaval...

Vivaldi asiente, aunque no tiene ni idea.

—En él se dice: «Ordenamos y mandamos que todos los religiosos, cualesquiera que fuere su índole y condición, se abstengan por completo de usar máscaras y de participar en excesos de cualquier género, especialmente bailes, fiestas y banquetes...».

—Yo no voy a bailes ni a banquetes —objeta Vivaldi.

—Venga, padre. ¡El edicto entero parece escrito a guisa de castigo para un cierto *prete rosso!* De hecho, en la carta adjunta el cardenal se refiere expresamente a usted. ¿Qué se le ha perdido en Ferrara?

—¡Se estrena una de mis óperas!

El nuncio hojea la carta, como si quisiera asegurarse de cuáles son las palabras exactas que se han utilizado.

—Vaya quitándoselo de la cabeza. El cardenal Ruffo ha ordenado a los inquisidores de Ferrara que «impidan por todos medios que don Vivaldi, apodado "el *prete rosso",* entre en la ciudad...».

—¡No puede ser!

El nuncio continúa leyendo.

—«... debido a su porfiada negativa a celebrar misa y por su *amicizia* con la cantante Anna Girò». Aquí entre nosotros: el cardenal bien podría haber escrito *convivenza* en lugar de *amicizia* ¡y habría atinado más!

Vivaldi siente que se ahoga, pero el nuncio no se deja impresionar, como si conociera de sobra el viejo truco del cura.

—¿Por ventura no pondrá también en el edicto —pregunta Vivaldi entre jadeos—: «Ordenamos y mandamos que el nuncio apostólico se abstenga, so pena de excomunión, de recibir visitas nocturnas de las huérfanas menores de edad del Ospedale della Pietà...»?

El nuncio responde a la acusación con una sonrisa.

—Sí, sí, ya sé que ha tocado el violín ante el emperador e incluso ante el santo padre, por lo que tiene un altísimo concepto de sí mismo. Y con razón. Pero un simple cura como usted debería saber que el papa no atiende a los consejos de los violines, sino a los de sus cardenales.

Vivaldi está como aturdido.

—¿A qué espera, don Vivaldi? Se acabó el espectáculo. Puede irse. Y se lo advierto una vez más: no vaya a Ferrara. Allí no lo espera su amigo, el *marchese* Bentivoglio, ¡sino el calabozo!

Vivaldi trata por todos los medios de reprimir un fuerte acceso de tos. De ninguna manera quiere brindarle al enemigo la satisfacción de mostrarle una debilidad innata que no le inspiraría más que una falsa compasión. ¡Por el amor de Dios, nada de tomar aire en ese instante! ¡Mejor aguantar la respiración y dejar que los pulmones exhalen lo más lentamente posible!

Con la mano tapándose la boca y conteniendo a duras penas el aliento, se arrastra hasta el embarcadero situado ante la residencia del nuncio y se aferra a uno de los postes. ¿Dónde está Paolina? Siempre lo ha ayudado, asiéndolo desde atrás con sus fuertes brazos y oprimiéndole el pecho para impedir que tome aire. Porque el problema con su enfermedad, por lo que esta le ha explicado, no es la inspiración, sino la espiración, la necesidad de soltar demasiado aire de los pulmones.

Pero ¿cómo es posible que en ese momento suba incienso del agua verde del canal? De repente es como si se hallara de nuevo en la

pequeña iglesia de San Giovanni in Oleo, delante del altar, y tuviera que entonar el *«Dominus vobiscum»*. No, en ese momento no tiene que oficiar, lo único que tiene que hacer es seguir con vida.

Vivaldi eleva una plegaria al cielo, meros pensamientos, palabras que no llega a pronunciar, retazos de oraciones... A Dios no le preocupa la gramática, Él lo entiende. Y así, poco a poco recupera el aliento, o más bien la capacidad de exhalar, una exhalación infinitamente lenta y exigua, como si soltara el aire a través de una pajita. Solo al final se atreve a inhalar de nuevo con sumo cuidado.

Sentado en la góndola, camino a casa, se le agolpan las respuestas que no ha llegado a darle al nuncio. Es verdad, no oficia misas desde hace más de treinta años. Pero ¿acaso el cardenal Ruffo no sabe que celebrar la eucaristía no es un deber, sino un privilegio del sacerdote, que puede ejercer o no? ¿Y acaso Vivaldi no ha dedicado más de un tercio de su obra a la música sacra, a diferencia de otros como su colega Giuseppe Tartini, quien también ha recibido las santas órdenes y no ha compuesto ni una sola misa? Sí, Vivaldi se ha presentado ante el emperador y el papa. ¿Es que alguno de ellos le pidió que celebrara una misa? Lo que querían era oír el violín del virtuoso y sus conciertos. Sí, desde hace muchos años viaja con Anna y Paolina por Italia y media Europa. Pero ¿alguien, además del cardenal Ruffo y un par de espías, se ha escandalizado? Y gracias al talento que Dios le ha concedido, ¿no ha convencido al mundo entero de que está llamado a ser músico y no un sacerdote que, en cuanto intenta celebrar misa, se ve aquejado por los jadeos? ¿Qué no diría el mundo si, en lugar de tocar el violín y componer, se dedicase a importunarlo con sus misas plagadas de toses?

¿O tal vez lo del cardenal Ruffo no tenga que ver con la persona de Vivaldi y su talento? ¿Le habrá escogido para dar ejemplo a partir de un caso destacado? Conforme al principio de: si ni siquiera el célebre Vivaldi está seguro ante las acusaciones de la Iglesia y, por ende, también de la Inquisición, ¿cuánto no tendrán que temer otros sacerdotes cuyo nombre no es conocido? La última condena por parte de la Inquisición en la República de Venecia se remonta a mucho tiempo atrás. Pero en cuanto que institución, esta sigue presente en el mismo ámbito de influencia que la Iglesia católica. Y en Ferrara podría volver a resurgir bajo la férula de un cardenal radical.

Al llegar a casa, Vivaldi se niega a responder cuando la familia le pregunta cómo ha ido su «entrevista» con el nuncio. En su lugar, escribe una carta a su protector en Ferrara, el marqués Bentivoglio.

Le informa negro sobre blanco de su reunión con el nuncio de

Venecia, de las acusaciones del cardenal Ruffo y de la prohibición de poner el pie en Ferrara. Y, sobre todo, le plantea la cuestión que más le preocupa: las consecuencias económicas de tal prohibición. «Después de tal golpe, vuestra excelencia puede imaginarse mi estado. Sobre mis hombros pesan los contratos, por valor de más de seis mil ducados, firmados para esta ópera. Y hasta el momento he desembolsado más de cien cequíes».

Vivaldi suele exagerar en sus afirmaciones sobre gastos y obligaciones; basta recordar la historia del clave para Anna. De repente ya no vuelven a mencionarse los sólidos medios económicos con que compensaría las posibles pérdidas. En cualquier caso, aun cuando se restasen mil o dos mil ducados de la factura, teniendo en cuenta el salario anual de cien ducados por parte de la Pietà, queda una deuda difícil de saldar.

Como es natural, en la carta a Bentivoglio también trata de desmentir las acusaciones sobre su comportamiento con Annina y Paolina. «Lo que más me entristece —escribe— es que su eminencia, el cardenal Ruffo, le atribuya a esta pobre muchacha un oprobio que el resto del mundo jamás le ha achacado. Desde hace catorce años hemos viajado juntos por innumerables ciudades de Europa, y por doquier se admiró su honradez [...]. Cada ocho días llevan a cabo sus *devozioni,* como numerosos testigos pueden confirmar. Además, digan lo que dijeren las malas lenguas, jamás me quedo en casa de las Girò. Su excelencia sabe que tengo mi propia casa en Venecia, por la que pago doscientos ducados, distinta y muy alejada de la de las Girò».

Luego se refiere a su enfermedad. «Hace ya veinticinco años que no digo misa debido a un mal que padezco desde la cuna. [...] Ningún caballero, ni siquiera nuestro príncipe, me invita a su casa, pues todos conocen mi enfermedad. Habitualmente puedo salir de casa justo después de comer, ¡mas nunca a pie!».

No solo los informantes del cardenal Ruffo, también los amigos de Vivaldi, entre los que probablemente se incluya Bentivoglio, consideran estas quejas «algo exageradas».

Lo cual no impide que el fiel Bentivoglio acuda al cardenal Ruffo para interceder y que levante la prohibición. Este, sin embargo, se muestra inamovible.

Monseñor le ha asegurado, escribe Bentivoglio a Vivaldi, que mantendría su decisión aun cuando el papa mismo le exigiera desdecirse y, de no hacerlo, lo destituyera.

Así concluye la discusión y cualquier posible favor en aras de la

amistad.

Para evitar la bancarrota, Vivaldi quiere enviar a Anna y a Paolina a Ferrara, para que ellas pongan en escena la ópera. Sin la Girò, escribe Vivaldi a Bentivoglio, la obra es imposible de representar «porque en ningún otro lugar del mundo se puede encontrar una *prima donna* semejante».

Sin embargo, a Anna Girò también se le impide la entrada en Ferrara. El último intento de evitar la catástrofe ha fracasado.

Al final, a Vivaldi no le queda otra que confiar la producción de Ferrara a su viejo amigo y colega Francesco Picci. Una jugada astuta y a la desesperada. Para que el estreno no tuviera lugar, el cardenal tendría que recurrir a medidas excepcionales y prohibirla. Sin embargo, con tal decisión, Vivaldi quedaría desligado de toda obligación económica. Una prohibición por parte de la Iglesia, al igual que un terremoto, se considera una causa de fuerza mayor, de la que el productor no tiene por qué responder.

Las malas lenguas, que jamás han escaseado en vida de Vivaldi, dicen que el avispado *prete rosso* ha sido quien finalmente, con Bentivoglio como intermediario, ha insistido en que el cardenal dictara la prohibición definitiva.

Capítulo 45

Mientras que Vivaldi tiene cada vez más dificultades para montar sus producciones en Italia, sus amigos y admiradores europeos siguen fieles a él. El teatro Schouwburg lo convida al festival internacional de músicos europeos de Ámsterdam en calidad de invitado de honor. Lo inaugurará con su *Concerto grosso per dieci Strumenti*. Vivaldi considera una importante distinción esta invitación de la ciudad de Ámsterdam, que se ha ganado la fama de vanguardista en la escena musical europea. Pero el homenajeado, ya sea por temor a las penalidades del trayecto a través de los Alpes en pleno invierno o porque no desea contravenir la prohibición de viajar de la Pietà, se queda en Venecia y no acude al festival.

En la Serenísima las cosas tampoco van bien. Tras la muerte del papa Clemente XII, el activista de la Contrarreforma Tommaso Ruffo adquiere una influencia cada vez mayor. Cuando le niega la entrada a su arzobispado a un músico como Vivaldi, las consecuencias se dejan sentir en su puesto en Venecia. Aunque la República no está supeditada a los dictados del arzobispo de Ferrara, la mancha asociada al nombre de Vivaldi llega lejos.

La *amicizia* entre Vivaldi y Anna, que hasta entonces apenas se había visto perjudicada, también empieza a acusar la presión. Forman una

pareja bien compenetrada. Han desarrollado una suerte de rituales de defensa frente a los rumores y habladurías que hasta cierto punto había funcionado. Pero todo cambia tras el veredicto del cardenal Ruffo. De repente, la carga probatoria se ha invertido: ya no son los envidiosos y denunciantes los que tienen que demostrar que Vivaldi y Anna viven en pecado, sino ellos, los sospechosos oficiales, quienes han de esforzarse por no mostrar gesto alguno, ni siquiera una palabra íntima durante un ensayo, que pueda usarse como prueba contra ellos.

Es imposible que Anna pase alguna que otra noche bajo el techo del maestro. Y lo mismo sucede con las visitas de Vivaldi a casa de las hermanas, que, según ha dicho en su justificación ante Bentivoglio, queda «muy alejada» de la suya.

De puertas afuera, Vivaldi se aferra con tenacidad inquebrantable a su *prima donna*. Durante todos esos años, se encarga de que la Girò cante el papel principal allá donde se representen las obras de Vivaldi. Y Anna se mantiene igualmente fiel a su maestro. Aunque también trabaja para las óperas de los competidores de Vivaldi, lo hace de común acuerdo con Antonio. Jamás renunciaría a un compromiso con Vivaldi por aceptar una oferta más lucrativa.

Pero el *prete rosso* ya no es lo que era. Desde sus comienzos jamás había sufrido tal revés como con el proyecto de Ferrara. Cuando se produjo aquel primer y catastrófico fiasco en el teatro Sant'Angelo era joven y rebosaba esa absurda y casi indestructible esperanza que sienten todos los principiantes ambiciosos. Tenía «mercurio en las venas», como escribió uno de sus contemporáneos, y a su padre al lado. Entretanto, es un hombre viejo y tiene la sensación de que la suerte lo ha abandonado. Giambattista ha muerto, Anna cantará en Graz y Klagenfurt, más tarde tal vez en Londres, con Händel. En Venecia a Vivaldi solo le quedan las muchachas de la Pietà.

Desde el principio ha asumido un gran riesgo. Es uno de los primeros artistas independientes de Europa. Solo en la primera mitad de su vida ha disfrutado de un contrato fijo por la prestación de sus servicios en la Pietà. El resto de sus ingresos los ha obtenido en el incierto mercado de la ópera y de los melómanos nobles: con sus recepciones, bodas, aniversarios y fiestas, o con la venta privada de las partituras. Si una de estas fuentes se agotase de improviso, la economía de Vivaldi se vería en un aprieto. Y el aprieto sería aún más grave si todas esas fuentes se secasen a la vez.

Después de dos años como empleado fijo en la Pietà, durante la consulta para renovar su contrato Vivaldi recibe siete votos a favor y

cuatro en contra, por lo que, de acuerdo con las reglas de la institución, es despedido.

«He descubierto, para mi gran asombro —apunta Charles de Brosses, presidente del parlamento de Borgoña y amigo y admirador de Vivaldi, tras una visita a Venecia—, que el maestro ya no está considerado como merece».

¿Cómo reacciona el titán de la música que es Vivaldi, esa «furia de la composición» ahora debilitada, al hecho de que los teatros prefieran interpretar a Hasse, el *divino sassone,* y de que la Pietà ya no cuente con él?

No con contrición ni dudando de sí mismo, ni siquiera reflexionando sobre su edad y la posible decadencia de su capacidad creadora. El maestro brama, echa pestes, quiere rehabilitarse, tomarse la revancha... y acelera de esta forma el final de la era Vivaldi.

Una hipotética oportunidad de rehabilitarse se la ofrece precisamente su peor enemigo: el cardenal Ruffo de Ferrara. Apenas dos años después de prohibirle al maestro la entrada en la ciudad, asciende a cardenal obispo de Porto y Santa Rufina y a subdecano cardenal, es decir, a segundo de a bordo del Colegio Cardenalicio, la institución que elige al papa. Este enemigo, se dice Vivaldi, tiene ahora preocupaciones más importantes que la prohibición de entrada a Ferrara de un cura veneciano supuestamente absentista. Por fin puede viajar allí: ya va siendo hora de representar sus óperas *Siroe* y *Farnace,* que acompaña de una dedicatoria lisonjera para el nuevo cardenal de la ciudad.

Bentivoglio, como siempre, se muestra servicial y todo parece ir sobre ruedas.

En cambio, lo que sucede al desastre «Ferrara I» es la catástrofe «Ferrara II».

Empieza cuando Vivaldi no acaba por decidirse a viajar él mismo a Ferrara para poner en marcha la producción de ambas óperas. Tal vez no quiera provocar con su presencia al nuevo cardenal. Envía a la ciudad a su escenógrafo, Antonio Mauro; pero, sobre todo, apuesta por Anna, que interpretará el papel de Emira en *Siroe*.

A pesar de Mauro, a pesar de Anna y sin intervención conocida por parte del cardenal Ruffo, el estreno es un sonado fracaso.

Vivaldi no tarda en nombrar al principal culpable: un tal Pietro Antonio Beretta, *maestro di cappella* de la catedral de Ferrara, que ha acompañado los recitativos al clavicémbalo. Como no domina el instrumento, Beretta habría alterado tanto las notas como el texto «para acomodarlos a su habilidad y malicia». Según un enfurecido Vivaldi, «el

caso es que en mi original no puede haber una nota ni un número alterado, ya sea con el cuchillo o con la pluma».

En cualquier caso, su indignación por tal maniobra no impide que el *commissario* del teatro lírico de Ferrara cancele de inmediato la segunda ópera de Vivaldi.

«Excelencia, estoy desesperado —le escribe a Bentivoglio—. No puedo tolerar que un ignorante tal —refiriéndose a Beretta— haga fortuna destruyendo mi pobre nombre. Por caridad le suplico que no me abandone en este trance y le juro que, de seguir deshonrado, haré lo indecible por restablecer mi prestigio, pues quien me despoja del honor bien podría arrebatarme igualmente la vida».

No solo a Bentivoglio, también al lector actual le provocan extrañeza estas líneas. ¿Qué le pasaba por la cabeza a Vivaldi? ¿Acaso se plantea, siguiendo la tradición del italiano ultrajado, arremeter contra Beretta cuchillo en mano para defender su honor?

El marqués, afable, le asegura su intercesión al desesperado Vivaldi, aunque señala expresamente que no desea verse complicado en esta cuestión con el *commissario*. Vivaldi ahora descarga toda su ira sobre su antiguo colega Mauro, a quien presenta la factura de la empresa fracasada. El maestro se niega a asumir el coste de rescindir los contratos de músicos, solistas, el coro y los bailarines. En una escritura notarial, Mauro declara que Vivaldi es responsable de la totalidad de estos contratos y de todos los pagos y desembolsos efectuados; él, Mauro, así lo habría firmado en el acuerdo con Vivaldi. Si este tuviese una opinión contraria, Mauro se vería obligado a recurrir a los tribunales.

Vivaldi está que echa chispas. Como ya le ha sucedido en litigios anteriores, se deja llevar por la cólera, la arrogancia y su inagotable talento para imaginar calumnias.

En otro documento notarial, declara haber respondido a las «repetidas peticiones» de Mauro haciéndole un favor al apartar del proyecto de Ferrara a su empresario establecido y perfectamente competente para colocarlo a él y, así, aliviarlo «de sus miserias, que son bien conocidas». Incluso le habría prestado un vestido de tipo *robe à la française* para que lo empeñase y pudiera así costearse el viaje a Ferrara. ¿Es que Mauro se cree que todos los que tocaron y bailaron en Ferrara se han muerto? ¿Que los contratos con los artistas que Mauro firmó de su puño y letra han desaparecido de la faz de la tierra? Más le habría valido seguir pidiendo clemencia «con el cuello torcido y las lágrimas siempre a punto» que enviarle a Vivaldi escrito tan insolente.

Por si fuera poco, Vivaldi se refiere a una carta en la que le habría aconsejado que renunciase a todo el asunto. Pero Mauro no lo escuchó, pues con sus «pretensiones desorbitadas» lo que quería era auxiliar a la economía de su propia casa. No solo habría comprado ropa nueva para él y para sus sobrinos, habría recuperado de la casa de empeños un costoso collar para su esposa, gastado veinticinco ducados en una nueva escalera para su casa, comprado armarios de lujo y abastecido su despensa de vino y harina. Todo ello sería «bien sabido y demostrable». Sus calumnias y burdas imposturas, no obstante, no lo librarían del deber de pagar a los músicos, a los bailarines y a él, Vivaldi. «Recuerde —concluye el maestro, adoptando nuevamente el papel de clérigo revestido de ira divina—: Dios ve, Dios sabe y Dios juzga...».

Mauro reacciona a esta acusación arrebatada con una declaración más bien contenida, en la que desmonta la mayoría de los cargos que Vivaldi le imputa e insiste en su pretensión inicial: Vivaldi debe correr con los costes de la empresa fallida.

El resultado del litigio no ha trascendido. Pero los historiadores tienen pocas dudas de que el maestro acabaría respondiendo del pago de buena parte de la deuda.

Capítulo 46

A Anna le había hecho ilusión el encargo de Ferrara. No solo iba a cantar, también iba a supervisar la producción de la ópera en lugar de Vivaldi, y se veía capaz de hacerlo. Llevaba años retocando, con el beneplácito del maestro o sin él, las arias que componía para ella e incluso la letra, firmaba contratos en nombre de Vivaldi, organizaba las copias para los cantantes, controlaba los decorados y el vestuario, participaba en las decisiones sobre carteles y presupuestos. Y su actuación en Ferrara iba a ser una suerte de rehabilitación no solo para Vivaldi, también para Anna. Que el cardenal Ruffo le hubiera negado la entrada a Ferrara la había reducido a poco más que una prostituta, una mujer que no poseía sino un talento: el de llevar a un sacerdote por el mal camino.

Pero la actuación de Ferrara había salido mal, ya fuera porque Mauro les hubiera fallado, porque el cardenal Ruffo hubiera orquestado un concierto de silbidos o porque a Anna no le hubiera salido la voz. ¿Por qué no había venido Vivaldi a Ferrara?

Anna ya no es la Annina de Vivaldi, sino la Girò, una cantante en boga a quien no le faltan ofertas por toda Europa ni admiradores. Con brío renovado vuelve a surgir la pregunta que una y otra vez trata de obviar: ¿acaso su relación con Vivaldi no la privará para siempre de tener una familia e hijos para perpetuarse en el papel de la pequeña

Annina, de quien se rumorea que mantiene una sórdida relación con un cura que descuida sus deberes? Separarse de Vivaldi es impensable y, sin embargo, ¿no le debe a su talento plantearse tal posibilidad?

En su desesperación ha dado con una solución que a ella le da miedo y a la que Vivaldi, con toda probabilidad, no querrá sumarse. ¿O tal vez sí, por amor a ella?

Quedan en el muelle que hay delante del Arsenal. Uno solo puede protegerse de las malas lenguas evitando los malos oídos.

Vivaldi mira varias veces en derredor antes de reunirse con ella al abrigo de las sombras de una pequeña iglesia. Dos artistas que comparten destino en lo bueno y en lo malo se encuentran en su propia ciudad como dos proscritos. Anna señala un *burchiello* que se aleja de la laguna. Hace media vida, Vivaldi viajó en una de esas embarcaciones hasta Mantua. Poco después, una Anna niña y su familia tomaron el mismo camino en sentido contrario, con destino a Venecia.

—¡Qué bonito sería —dice Anna— si los dos tomáramos ese barco y nos fuéramos lejos de la ciudad, muy lejos!

—¿Adónde?

—¡Al fin del mundo!

Vivaldi asiente con la cabeza, pero su asenso más bien parece una negativa.

—Quizá sería mejor para ti —dice con voz apenas audible—, para los dos, que no nos viéramos durante una temporada y que siguieras tu propio camino.

Anna se queda muda un instante. ¿El maestro le ha leído el pensamiento? Sí, se ha planteado separarse de él, por su propio bien y por el suyo, al menos un tiempo. Pero oír sus reflexiones secretas en boca de Vivaldi es algo que la irrita, que la indigna.

—Vayámonos a alguna ciudad —dice Anna con cautela, como si apenas estuviera tanteando la frase— en la que no se preste atención a los rumores sobre nosotros, ¡una ciudad a la que no llegue el brazo de ningún cardenal Ruffo!

—No existe ninguna ciudad así.

—En la tierra de Martín Lutero, donde los curas se casan y engendran hijos, existen ciudades así. Dresde, por ejemplo.

Vivaldi está asombrado; nunca se había planteado tal posibilidad. ¿Podría vivir con Anna en la protestante Dresde? ¿Casarse con ella y fundar una familia? ¿Apostatar del catolicismo y renunciar a todo lo que ha logrado en la vida en nombre de su fe, en nombre de las muchachas de la Pietà, de sus padres y hermanos, en nombre de sus

amigos y benefactores? ¿Qué quedaría de él y del talento que Dios le ha dado?

Anna sabe bien lo que está pensando.

—En Dresde nadie te exigirá que te conviertas —dice—. Vivamos allí una temporada y disfrutemos de la libertad. ¡Allí tienes amigos!

Vivaldi le da vueltas a la idea. Cuando Anna le propuso este encuentro, se temía que quisiera irse a Graz o a Londres, que quisiera separarse de él. Ahora le parece que se trata de algo completamente diferente, de un amor imposible, de una oportunidad para entregarse a ese amor. Anna le ofrece una nueva vida, pero ¡a qué precio! Quiere desarraigarlo, a él, que vive de su ciudad igual que la pequeña iglesia de Bragora donde lo bautizaron. ¿Qué sería de Vivaldi sin Italia, sin Venecia? Sí, tiene amigos en Sajonia, el señor Pisendel, por ejemplo, que tantos conciertos le ha comprado, o un tal Johann Sebastian Bach, que ha transcrito sus conciertos para clave y órgano; el joven príncipe elector Federico Cristián de Sajonia, que en esos momentos está en Venecia y que quiere asistir a un concierto de Vivaldi en la Pietà... y que aún no sabe que lo han despedido.

Por su cabeza pasan otros nombres y otras citas. Fernando de Baviera quiere ver *Oracolo in Messenia* en el teatro de Sant' Angelo, el embajador de Nápoles los ha invitado a él y a las muchachas de la Pietà a un concierto en la embajada y las chicas están deseando ir a tocar allí. Ah, sí, la Pietà le acaba de ofrecer un contrato temporal: treinta y cinco ducados por tres meses.

Anna no soporta más sus titubeos.

—¿No te das cuenta de que todo se ha acabado aquí en Venecia? —le grita—. ¿Que ya no pintas nada?

Vivaldi toma aire. No puede creer que su Anna le hable casi con el mismo tono que usó el nuncio: «¡Se acabó el espectáculo!».

—Te equivocas. —La voz le sale a borbotones—. Esta es mi ciudad. Aquí viviré o moriré en el intento.

Anna se arrebuja envolviendo la cabeza bajo el mantón y lo deja plantado. Para Vivaldi es como si el muelle se hundiera bajo los pies.

Capítulo 47

En Venecia vuelve a celebrarse un gran acontecimiento musical en el que participa el maestro. Debido a la visita del príncipe elector de Sajonia, de dieciocho años, los cuatro orfanatos venecianos han ideado una forma especial de agasajarlo. En honor al augusto invitado organizarán una competición musical con sus coros y orquestas.

El primero en actuar es la Pietà. Para ello, la institución hace gala de un despliegue nunca visto. El gran salón, iluminado por arañas de cristal y grandes flameros, que se reflejan en la Riva degli Schiavoni, está engalanado con brocados de oro y colgaduras de damasco. Allí se agolpan los notables de la ciudad y sus distinguidos invitados del extranjero, participantes del que constituye el pasatiempo favorito de los jóvenes aristócratas de Europa: el *Grand Tour* por las ciudades italianas, cuyo punto culminante es una estancia prolongada en Venecia. Todos portan máscaras, como es obligado en la Serenísima durante el carnaval. Solo las muchachas de la Pietà, que en esta ocasión aparecen ataviadas con soberbios uniformes de damasco rojo, muestran el rostro excepcionalmente descubierto.

La serenata conmemorativa se interpreta en un escenario dispuesto sobre el agua delante de la Pietà. Pero la pieza no le ha sido encargada a Vivaldi, sino a Gennaro D'Alessandro, el *maestro di coro* incorporado poco tiempo atrás; el libreto correspondiente es precisamente obra de

Carlo Goldoni, el amigo de Vivaldi. El nombre del maestro no aparece hasta el programa del siguiente concierto de gala. Allí se lo acredita con tres conciertos y una «sinfonía para múltiples instrumentos» como *maestro de'concierti*: un puesto que, para entonces, ya no desempeña. Y como es lógico, al experimentado Vivaldi no se le escapa que sus cuatro piezas se oirán entre las composiciones de otros autores, dentro de un programa largo hasta el ridículo y cuyo punto álgido es la serenata de D'Alessandro.

En vano intenta hacer llegar al príncipe sajón un manuscrito dedicado de sus últimas cuatro obras. Ni siquiera es capaz de abrirse paso hasta él.

Es la escenificación de un final. Vivaldi, el creador de una orquesta de expósitas que disfruta de fama en toda Europa, ha de contemplar cómo sus muchachas siguen con ojos embelesados las entradas de su joven sucesor, a quien el maestro considera un chapucero.

Se queda al margen de la representación con la cara que el caricaturista Ghezzi inmortalizara: un hombre mayor con la nariz afilada y la peluca blanca ahora oculta bajo un sombrero negro.

¿Será consciente de que la que pudiera ser su mayor obra —la instrucción musical de sus expósitas— quedará grabada en la memoria de la humanidad?

En cualquier caso, no llegará a saber que tenía razón al despreciar a su sucesor: D'Alessandro será despedido al año de entrar a trabajar en la Pietà por no entregar los dos conciertos exigidos por mes o porque los entregados no están a la altura exigible.

Entre el gentío de visitantes vestidos de gala llega hasta Vivaldi un joven cuyo aspecto llama la atención. Lleva la cabeza cubierta con algo que recuerda a un turbante, porta una máscara barata como las que los comerciantes del puente de Rialto venden a los turistas y una gorguera demasiado prieta; la casaca, no obstante, es de seda.

—¡Disculpe mi insolencia, *grand maître* Vivaldi! No puedo abandonar Venecia sin presentarle mis respetos al hijo más ilustre de la ciudad.

Un buen comienzo.

El joven se presenta como Jean-Jacques Rousseau, secretario del embajador de Francia. La mención del enviado francés despierta en Vivaldi recuerdos de opulentas *soirées,* de su editor en el país, del rey que, en cierta ocasión y para su solaz, encargó que se interpretase «La primavera» de *Las cuatro estaciones* en la corte. Y en el fondo, no, en primer plano de estas agradables asociaciones brota también la esperanza de un nuevo encargo.

—Soy admirador de su música y, especialmente de sus *Cuatro estaciones* —continúa Rousseau.

—¡Una obra particularmente apreciada por los franceses! —responde Vivaldi—. ¿De qué la conoce?

—No solo la conozco, ¡la adoro! Y querría pedirle permiso para transcribirla para la flauta travesera.

—¿Toca usted dicho instrumento?

Rousseau asiente con tal vehemencia que a Vivaldi le resulta algo irritante.

—No debe de ser demasiado fácil —responde pensativo—. Si no me equivoco, el flautista ha de respirar de vez en cuando, una necesidad que comparte con los cantantes. Un violinista, en cambio, no precisa de aire para producir los sonidos. Quien posee talento puede hasta toser sin por ello dejar de tocar.

Rousseau ríe.

—A un violinista así bien me gustaría verlo, o mejor dicho: ¡oírlo! Pero le juro que podría tocar «*Le Printemps*» entero con mi flauta travesera ¡sin saltarme una sola nota!

Vivaldi hace un gesto de rechazo; no quiere arriesgarse a que su admirador se saque allí mismo una flauta del bolsillo.

—Visíteme —le dice el maestro al tiempo que anota su dirección en una partitura usada—. Acabo de componer un nuevo concierto para flauta y orquesta; tal vez lleguemos a un acuerdo.

Se da la vuelta para marcharse, seguro de que el negocio no llegará a buen puerto. Sabe cómo viste y cómo actúa la gente que lleva un par de cequíes de sobra en la faltriquera para comprar un concierto de Vivaldi.

Pero el francés no se deja intimidar. Parece evidente que es otra cuestión la que le preocupa. Ya sea el entusiasmo del joven, el ímpetu de su ademán, la insólita mezcla de descaro y timidez..., hay algo que le recuerda a Vivaldi al muchacho que una vez él también fue.

—He viajado mucho y he visto mucho —dice Rousseau—. Pero lo que usted, distinguido maestro, ha conseguido en el Ospedale della Pietà es una genialidad, un experimento único para mejorar el género humano. Tal vez no fuera su intención, pero eso es exactamente lo que hace. Toma bajo su ala a unas niñas golpeadas por el destino, rechazadas y discriminadas, y despierta en ellas un talento del que ni siquiera eran conscientes. Y, al hacer que nazca en ellas la pasión por la música, crea un entorno distinto y más amable, una suerte de segunda naturaleza en la que el mal no tiene lugar...

Vivaldi lo interrumpe impaciente.

—Si intenta decir que en la Pietà no hay muchachas malvadas, se equivoca de parte a parte. Tal vez debería echar un vistazo a nuestra cárcel; se la encontrará llena en cualquier época del año. Sí, también entre los muros de la Pietà hay vileza, latrocinio, envidia ¡y hasta violencia física! Y hay castigos de todo tipo... salvo la tortura.

—Pero no me negará que ha despertado y promovido en estas muchachas anónimas unas habilidades que jamás habrían podido desarrollar si se hubieran criado como arrapiezas por las calles de Venecia o París. ¡Hasta se dice que algunas de sus pupilas componen conciertos, aunque usted jamás les ha dejado interpretarlos!

Vivaldi se defiende de la pulla con un gesto airado de la mano.

—¡No todo lo escrito en una hoja, caballero, merece interpretarse!

—Pero ¿acaso el éxito de su trabajo no demuestra que el talento es solo una cuestión circunstancial? Algunas de sus alumnas hoy son estrellas de la ópera en Europa. ¡Su Annina, por ejemplo!

—Anna Girò no es una expósita —lo corrige Vivaldi—. Sus progenitores son conocidos, como bien lo demuestra su apellido.

—Pero otras se han convertido en violinistas famosas, que incluso se comparan con Vivaldi. ¡Jamás he oído que arrapiezo alguno haya llegado tan lejos!

Vivaldi, a quien empieza a resultar pesado el coloquio, tarda en contestar.

—El problema que le veo a sus afirmaciones, joven, es que confunde su imagen ideal con la realidad. Puede que en la Pietà tengamos cuatrocientos huérfanos; fuera, en las casas que poseemos en tierra firme, habrá un par de cientos más. Pero solo entre veinte y treinta muchachas serán capaces de tocar en mi orquesta, y otras tantas valdrán para el coro. Entre cinco y diez poseerán talento suficiente para convertirse en solistas y conmover el corazón de visitantes venidos de tan lejos como usted. La gran mayoría, *monsieur,* seguirá cosiendo, o cocinando, o hilando, hasta el fin de sus días.

Llegados a este punto del diálogo he de confesarle algo al lector. El encuentro entre Vivaldi y Rousseau jamás tuvo lugar. Los dos podrían haberse cruzado si Vivaldi no hubiera desaparecido de Venecia poco antes de la llegada del filósofo a la ciudad. Este describe en sus memorias que asistió a numerosos conciertos en la Pietà y que se quedó fascinado por las muchachas invisibles. Y que incluso logró que le presentasen a algunas cantantes del Ospedale. Pero con Vivaldi como tal no coincidió por una diferencia de dos años y nunca llegaron a verse.

Capítulo 48

En esos días, solo Paolina y las hermanas solteras de Vivaldi siguen cuidando al maestro. Su *prima donna* está siendo celebrada por los escenarios del extranjero. Y no solo con los papeles protagonistas de las óperas vivaldianas que siguen interpretándose, sino cada vez más con obras de sus competidores más a la moda: Porpora, Hasse y Händel.

Vivaldi sigue haciendo planes para el futuro, pero todos lo llevan fuera de Venecia: a París, a Ámsterdam, a Viena. ¿Qué tal Graz, donde los hermanos Lingotti dos años antes representaron con éxito su *Adelaide*, o Praga, con cuyos teatros mantiene relaciones desde hace años? ¿O tal vez Dresde? En la cabeza se le enredan los nombres de las ciudades y de los benefactores que ha tenido presentes todos estos años en sus conciertos y dedicatorias. Lo único seguro es que debe dejar Venecia y eso, para un hombre de su edad, significa dejarla para siempre.

¿Dónde está Anna?

A menudo se queda pegado a la ventana de su gabinete, en la segunda planta, que hasta hace un par de años seguía compartiendo con su padre. Ya no compone. Se distrae con algo que ha despreciado toda su vida: mira por la ventana durante horas. Observa las góndolas que pasan y el trajín de comerciantes y turistas a lo largo del Gran Canal. Todo aquello ya no le pertenece, ya no forma parte de su vida.

Lo que le mueve, lo que sigue preocupándole, es la venta de la única posesión que le queda: sus partituras. El 29 de abril, el consejo de gobernadores de la Pietà lo cita para adquirir una parte de los innumerables conciertos que ha compuesto para el orfanato. Los *governatori* saben que la institución no puede prescindir de este material de trabajo si quieren mantener el nivel de la orquesta y el coro. Vivaldi ha propuesto una solución «todo incluido», una suerte de liquidación: la totalidad de sus conciertos a un cequí por pieza. Pero el consejo no es capaz de ponerse de acuerdo para comprar siquiera parte de los conciertos a ese precio. Dos abstenciones, tres votos en contra y cuatro a favor: el negocio fracasa.

Cuando está a punto de cerrar la ventana que da al Gran Canal, entre el ruido que llega oye un par de compases de una canción que le suena. No, no es una canción, sino un aria. ¿La habrá compuesto él?

¿Quién canta? ¿Será una turista que pasa en góndola? ¿Una admiradora que se ha apostado delante de su casa y desea demostrarle que conoce su obra? Se asoma a la ventana, pero no es una góndola y, si hay alguna turista delante de casa, no acierta a verla.

La voz suena cada vez más fuerte; ahora logra distinguir claramente la melodía y algunas palabras.

Tra le follie diverse…

Cuando la voz se detiene, el maestro sigue tarareando de forma inconsciente:

de quai ripieno è il mondo…

Entonces cae en la cuenta. Es un aria de una de sus noventa y cuatro óperas. ¿De verdad eran noventa y cuatro? En cualquier caso es la primera aria que escribió para Anna, cuando aún era su Annina, mucho antes de componer la ópera correspondiente. Y, de repente, suenan en sus oídos todos los errores que tuvo que ir corrigiéndole al ensayar durante las primeras lecciones que le dio.

Delante de la puerta, la voz vuelve a resonar a un volumen aún mayor. Una voz que ama.

Chi può negar che la follia maggiore
In ciascuno non sia quella d'amore?

Anna y Vivaldi se funden en un abrazo.

En cuanto se extiende el rumor de que Vivaldi va a dejar la ciudad, el consejo de gobernadores consiente en pagar setenta ducados y veinte *grossi* por veinte conciertos. No está claro si Vivaldi llega a embolsarse este último pago de la Pietà.

¿Y la bella casa cerca del puente de Rialto, por la que el maestro declara pagar un alquiler anual de doscientos ducados, aunque en realidad y tal como demuestra Micky White este ascendía a ciento treinta y siete? Los muebles, el escritorio, la cama, el atril, las sotanas, las plumas y la tinta se quedan allí.

Solo faltan su violín y las partituras.

¿Realmente quería dejar para siempre su ciudad natal? Es más probable que se diera a la fuga huyendo de los acreedores.

Capítulo 49

En la biografía de Vivaldi existen lagunas que los investigadores, a pesar de los nuevos descubrimientos que siguen produciéndose, aún no han sido capaces de explicar. La más interesante es la que hay entre su salida de Venecia entre el 12 y el 24 de mayo de 1740 y su llegada a Viena en mayo de 1741.

El lapso relativo a la salida resulta de la fecha de la última confirmación de pago de la Pietà y el día en que un abogado fue a exigir los pagos pendientes en nombre de la compañía del teatro Sant'Angelo y un vecino del maestro le informó de que este ya no estaba en la ciudad. La llegada a Viena —casi un año después— se infiere de una carta fechada el 5 de mayo de 1741 al conde Juan Carlos Federico von Öttingen-Wallerstein, que se encontraba como representante en la corte vienesa.

¿Dónde estuvo Vivaldi entre mayo de 1740 y mayo de 1741?

En tiempos del compositor no se tardaba un año en viajar de Venecia a Viena. La silla de postas cubría el recorrido en una semana.

¿Se llevó a Anna y a Paolina consigo en este último viaje?

Mi deseo es que disfrutara con las hermanas de unas largas vacaciones durante el verano y el otoño de ese año entre las colinas del Véneto o en las montañas al sur de Graz. En aldeas y posadas en las que nadie lo conozca ni lo espere. Vivaldi no tiene nada que ganar ni que

perder, por fin dispone de tiempo. Su único equipaje son su violín y las partituras que aún confía en vender.

Sale a pasear con las hermanas, visita viñedos e iglesias, reza de vez en cuando, se olvida de confesarse, se emborracha por las noches y por las mañanas madruga, como es su costumbre, pero ahora no para dar clase a las muchachas de la Pietà. Quiere ver amanecer, ascender los collados, escuchar el despertar paulatino del paisaje y la fauna. Y allí experimenta, quizá por vez primera, los sonidos de la naturaleza, la lluvia, el trueno y el relámpago, todos esos fenómenos y el profundo silencio que ya había recreado en sus *Cuatro estaciones*.

Los versos de los sonetos que enviara al conde Morzin ya no resuenan en sus oídos:

Llegó la primavera y festejante
del ave la recibe el gayo canto.
Y las fuentes al viento, entretanto,
murmuran con un dulce son constante.

¡Menuda porquería de versos, dignos de un colegial!

De repente, Vivaldi se queda parado, se lleva el dedo a los labios y aguza el oído. Su gesto anima a Anna, que trata de imitar el sonido que llega de los árboles. Vacilante al principio, luego cada vez más segura, reproduce con su voz el dididí del jilguero y, al momento, el chipipí de otras aves. En vano espera una réplica, hasta que Paolina retoma el papel de la hermana y emite una llamada de reclamo que desencadena una respuesta a coro.

—No tenía ni idea de que fueras capaz de algo así —dice Anna.

—Pues ahora ya lo sabes.

Otro día, a Vivaldi y a Anna los sorprende un aguacero al que sucede una espantosa tormenta. Completamente empapados buscan cobijo bajo el techo de un establo abandonado. Admirados y temerosos contemplan cómo los rayos parten el cielo y se encogen bajo el estallido del trueno posterior. Anna se quita el mantón y se seca el cabello con él; luego frota el pelo gris del maestro, que apenas conserva algún reflejo rojizo, y le quita las gotas de las cejas con un pico de la tela. Vivaldi se lo quita de la mano.

—Disculpe, maestro —dice Anna burlona—. Se me había vuelto a olvidar...

—Estate quieta. ¿Qué es lo que se te ha olvidado?

—Las penas del infierno que le esperan a usted si toca a una mujer.

O si deja que alguna mujer lo toque. ¡Pero si no lo he rozado más que con el mantón!

El diálogo suena gastado, aunque es una conversación que no han llegado a dar por concluida.

—Por mucho que lo niegue, sigue creyendo en la condena eterna —le echa en cara Anna antes de darse la vuelta, quitarse el vestido por la cabeza y retorcerlo. Una sola vez se vuelve para espiar a Vivaldi. ¿Querrá asegurarse de que no la mira o de que la está mirando?

Mientras vuelve a estrujar el vestido para escurrirlo de nuevo, recita unos versos:

Sopla el céfiro, mas al momento
Boreas subyuga a su vecino.
Y llora el pastor, pues su destino
y la borrasca teme al mismo tiempo.

—Pero ¿qué tonterías andas diciendo?

Anna continúa:

Sus miembros abandonan el asueto
ante el trueno furioso estremecidos
y ante el moscón de vuelo embravecido.
¡Ay, sus miedos al final resultan ciertos!
Fulmina el cielo un formidable trueno
y troncha la altiva espiga de trigo.

—¿Quién es el cabeza de chorlito que ha escrito eso? —pregunta airado el maestro.

Anna se vuelve y se queda parada ante él; una mujer joven, con la ropa interior mojada, una mujer seductora y hermosa, que ríe con todo el cuerpo.

—Don Vivaldi es quien lo escribió, cuando no era sino un muchacho. Paolina buscó los sonetos y yo me he tomado la libertad de memorizar los versos más hermosos.

Las rítmicas carcajadas del maestro se suman a las de Anna. Al menos siempre podrán compartir la risa.

—Pero la música de mi «Verano», la música...

—... es inmortal —termina Anna—. Por cierto, ¡pareces un cuervo mojado!

Si en aquella ocasión Anna y Vivaldi, nuevamente o por vez primera, acabaron entregándose al tipo de amor prohibido que les han atribuido

los rumores y numerosas novelas, es algo que solo ellos dos saben.

A estas alturas del libro, volví a llamar por teléfono al archivero Giuseppe Ellero. Quería cerciorarme sobre este o aquel detalle de los que no estaba totalmente seguro. Y acabé haciéndole la pregunta para la cual, bien lo sabía, nadie podía ofrecerme una respuesta: le pregunté cómo se imaginaba él la relación entre Vivaldi y Anna.

Después de recordarme con toda exactitud los pocos datos conocidos, me soltó de sopetón una hipótesis que me sorprendió hasta tal punto que al principio creí no haberla oído bien. Era la especulación más fantasiosa de todas, me advirtió Ellero, el secreto inconfesable de Vivaldi, del que el archivero de la Pietà no podía aducir ni el más mínimo asomo de prueba. Pero en ningún caso sería más improbable que el resto de las especulaciones jamás demostradas. Vivaldi, continuó, tenía treinta y dos años más que Anna, por lo que seguro que también sería algún año mayor que su madre. ¿No podría ser que la madre de Anna hubiera ido a Venecia en algún momento entre 1708 y 1709 para tomar clases de música con Vivaldi? ¿De quién había heredado Anna su bella voz? ¿Y que esta relación hubiera tenido como consecuencia una *figlia di un sacrilegio,* es decir, Anna?

Traté de poner en orden mis pensamientos. Anna, ¿hija natural de Vivaldi? ¿Y que no fuera Anna, sino Paolina, aquella a la que siempre se consideró «hermanastra», la hija legítima del matrimonio formado por su madre Bartholomea y el fabricante de pelucas Girò?

No obstante, no conseguí plantear ninguna de estas cuestiones, porque Ellero, que de repente había tomado carrerilla, no dejó que lo interrumpiera y ya iba dos frases por delante.

En aquel tiempo, durante los albores de la Ilustración, sucedía una y otra vez que curas y aspirantes al sacerdocio tuvieran hijos. Baste pensar en el ejemplo del libretista de Mozart, Lorenzo da Ponte, que aportó dos hijos ilegítimos a su matrimonio.

—Si Vivaldi realmente hubiera sido el padre de Anna —insistí por fin —, ¿le habría ocultado su origen a su hija? ¿Y se habría conformado con tenerla bajo su protección durante toda su vida?

No sé si la pausa que siguió a mi pregunta se debió a una mala conexión o a que Ellero reflexionaba.

—Eso… dicho… usted —me pareció oír al otro lado de la línea.

En otoño de 1740, como muy tarde, al equipo de Vivaldi se le han agotado las opciones. Su antiguo benefactor, Carlos VI, no le hace favor alguno al morirse el 20 de octubre de ese año, poco antes de la llegada

del grupo a Viena. Por mucho que se hallaran en alguna granja alejada en mitad de las montañas, los tres no habrían tardado en enterarse. Y no les hace falta leer ningún periódico para adivinar cuál es la consecuencia inmediata para todos los músicos del imperio: el cierre de todos los teatros y el decreto de un largo periodo de luto, de catorce meses en esta ocasión.

Un mal momento para ponerse a vender partituras.

Aun así, cuando Vivaldi llega a Viena, no le queda otra que intentarlo. Vuelve a pedir al conde Juan Carlos Federico von Öttingen-Wallerstein que lo reciba. Como no lo consigue, hace que uno de sus sirvientes le haga llegar un concierto para flauta travesera y escribe: «Recuerde por la presente su excelencia que tiene en mí a un humildísimo y reverente servidor, que no busca otro fin sino obedecerlo y seguir sus preciados consejos».

Una llamada de auxilio

Poco después, Vivaldi consigue una cita con el duque de Sajonia-Meiningen, otro intercesor en la corte vienesa. Pero este apenas anota en su diario que en dos ocasiones no ha recibido al compositor. La primera, Vivaldi se hubo de disculpar por estar enfermo y relegó la visita a «otro momento». La segunda, sí se habría presentado, pero el duque tampoco habló con él.

El 28 de julio de 1741 Vivaldi fallece en Viena y ese mismo día —cincuenta años antes que Wolfgang Amadeus Mozart— recibe un entierro de pobre. El acta de defunción indica que el maestro murió de una «inflamación interna».

Una semana después, la casa de Vivaldi en Venecia es precintada por orden judicial a petición de sus hermanas, Margarita y Zanetta. Micky White ha enumerado lo que allí encontró Artabano Tosi, uno de los acreedores del maestro. Entre otros había:

- siete sillas con funda protectora
- doce sillas viejas tapizadas en brocado rojo y amarillo
- cuatro mesitas negras de madera de peral
- una bandeja con tazas de café de estilo chinesco
- seis lámparas de estilo chinesco
- una imagen pequeña de la virgen María con marco dorado
- dos imágenes de santos
- revestimientos de pared en cuero, lacados en oro
- un par de armarios pintados en estilo chinesco
- varias camas individuales, numerosas sillas de esparto, mesitas y bancos, palmatorias, cortinas, etc.

Casi nada que pudiera resultar apropiado para satisfacer las exigencias de Artabano Tosi. Los arcones y armarios que supuestamente guardaban los instrumentos, ropajes, libros y partituras de Vivaldi estaban vacíos. Es impensable que el maestro se lo hubiera llevado todo a Viena... y allí tampoco aparecieron instrumentos ni partituras.

Capítulo 50

Tras su muerte, la obra de Vivaldi permaneció olvidada casi doscientos años. Los únicos que más de un siglo después empezaron a dedicarle algo de atención son los estudiosos de Bach alemanes, que en varios conciertos de clave y órgano del compositor sajón se han topado con una enigmática observación: *«da Vivaldi».* ¡Precisamente en italiano! ¡Bach bien podría haber escrito *«nach Vivaldi»,* en alemán! Pero bueno, al fin y al cabo todo el vocabulario musical, que Bach también empleaba, venía del italiano.

La irritación de estos expertos no deja de tener gracia si se piensa que el propio Bach quedó relegado al olvido durante casi un siglo, hasta que Carl Friedrich Zelter y su alumno Felix Mendelssohn Bartholdy inauguraron lo que se conoce como el renacimiento bachiano.

¿Quién era aquel italiano desconocido a quien el maestro alemán se refería con tanta frecuencia? La respuesta a esta pregunta se les complicaba a los investigadores aún más por el hecho de que, durante largo tiempo, no fueron capaces de dar con las partituras de los conciertos de Vivaldi utilizadas por Bach.

Esto cambió cuando en 1867 aparecieron en un armario olvidado de la catedral católica de la corte de Dresde, junto a las obras de otros compositores italianos, unos ochenta conciertos para violín de Vivaldi: a todas luces se trataba de parte del repertorio de los músicos de la

capilla real. Muchos de estos conciertos podrían haber llegado a la ciudad de la mano de Pisendel, el amigo del maestro.

La investigación vivaldiana, aún en mantillas, también puso de manifiesto que un concierto para órgano transcrito por Johann Sebastian Bach y entregado a su hijo Wilhelm Friedemann como si fuera una obra propia era en realidad de Vivaldi. Pero a esta enmienda y a esta apreciación póstumas les siguió una larga serie de agravios y humillaciones que la obra parcialmente redescubierta de Vivaldi hubo de soportar en los albores del culto bachiano. Las comparaciones que los investigadores alemanes hacían entre ambos compositores siempre dejaban mal parado a Vivaldi. ¿Cómo era posible que el gran Bach hubiera utilizado y transcrito conciertos de este italiano olvidado?

Una comparación algo más benévola contraponía las «obras profundamente espirituales» del gigante alemán frente al «estilo galante» de su inspirador transalpino. Al menos al autor le llamaba la atención el «cantable elemento melódico» de los conciertos vivaldianos y su «superior transparencia y simplicidad del movimiento». Mayor popularidad alcanzó un reconocido detractor de Vivaldi, que daba una idea completamente distinta en su libro *Die Violine und ihr Meister* (El violín y sus maestros), varias veces reeditado. Tomando como ejemplo los conciertos adaptados por Bach, intentó demostrar que el maestro germano había conjurado algo completamente novedoso a partir del «esqueleto seco y sin vida del compositor italiano». Bach habría «convertido un prado de hierba rala en un elegante jardín de flores». Y en la misma línea continúa el ajuste de cuentas, movido por un sentimiento de superioridad germánica, con el ordinario músico transalpino: «Cuanta menos fantasía, alma y profundidad muestra Vivaldi en sus composiciones, más ingenioso resulta en la forma».

El interés que se había despertado entre los investigadores bachianos alemanes y que, gracias a la predilección de la corte sajona por la música italiana y a los manuscritos encontrados, habría podido difundir de nuevo la obra de Vivaldi —aunque solo fuera con fines de comparación— careció de continuidad. El llamamiento solitario del musicólogo Arnold Schering para que, por fin, se interpretaran las obras de «una de las mentes más privilegiadas de su siglo» no encontró eco.

Algo que resulta curioso en la cultura musical alemana es que hasta hoy haya perdurado la tradición de mostrar una cierta condescendencia hacia Vivaldi entre los círculos de admiradores de Bach. Sin embargo, el enigma de qué pudo llevar al gran Bach a utilizar y transcribir tantos conciertos de aquel músico circense italiano es algo que sigue sin

respuesta.

¿A qué viene tanto esfuerzo de los alemanes por situar a Bach por encima de Vivaldi? ¡Cuando la única cuestión interesante es en qué se diferencian los dos contemporáneos barrocos! Los salvajes cambios de tempo de sus conciertos, la querencia por la súbita reducción o aceleración de ocho o dieciséis veces para después lanzar una cascada de notas a toda velocidad y la dramaturgia musical de Vivaldi, saltarina y mercurial, debieron de desconcertar sobremanera al cantor de Santo Tomás. E igualmente ajeno al temperamento de Vivaldi resultaba tratar las ideas musicales al modo exhaustivo de Bach, desarrollándolas hasta el límite de sus posibilidades de variación. En lo relativo al contrapunto y la fuga, Vivaldi llama una y otra vez la atención por su desenfadada inconsecuencia y hasta por una ligereza directamente programática, al acortar sin reparos el tema en su repetición y arrastrarlo a toda velocidad hacia un final efectista. Por otro lado, una indicación jocosa como el *«più presto di possibile»* —dirigido a las muchachas de la Pietà— es algo que no se encuentra en las partituras autógrafas de Bach.

Seguro que, más allá del contraste de temperamentos, también influiría en la obra de ambos su distinto acercamiento a la religión. Pero ¿no podrían ser precisamente estas diferencias las que mantuvieran despierto el interés de Bach por Vivaldi? Además, los expertos en el compositor italiano alegan que la influencia de Vivaldi en Bach de ninguna manera se limitaría a las transcripciones de sus conciertos. Los nuevos principios formales que el maestro italiano desarrolló en ellos —sobre todo la disposición de los movimientos en forma de ritornelo— habrían marcado toda la obra del alemán.

¿Y qué? Ni siquiera Bach era bachiano. Según me contó mi padre, en su lecho de muerte Bach dijo que Händel era la única persona que le habría gustado ser si no hubiera sido Bach. La adscripción a Bach o a Vivaldi recuerda en cierto modo a la predilección por los Beatles o los Rolling Stones en los años sesenta. Cuando en aquella época se le preguntaba a alguien a qué grupo seguía, podía verse como una prueba de adhesión. Quien ofreciera la respuesta equivocada era del bando contrario.

Hizo falta un verdadero milagro, un hallazgo casual en un remoto monasterio para que diera comienzo el renacimiento vivaldiano. Y las consecuencias de ese descubrimiento fueron tan singulares que podríamos hablar de un acontecimiento sin precedentes en la historia de la música.

El abad del monasterio salesiano de San Carlo de Borgo San Martino,

en el Piamonte, solicitó en 1926 a la dirección de la Biblioteca Nacional de Turín que evaluase una colección de partituras de la biblioteca del convento con vistas a su venta. La dirección confió la valoración a un profesor de la Universidad de Turín célebre en la época: el compositor, músico vanguardista y escritor Alberto Gentili.

Capítulo 51

En el otoño de 1926, un descapotable con chófer serpentea por una sinuosa carretera entre las colinas del Piamonte. La mirada de Gentili recorre el paisaje: cepas en mitad de la vendimia, olivares que aún habrán de esperar un poco. Muchas de las escarpadas terrazas han sido abandonadas por los agricultores que las explotaban. Al doblar una curva cerrada se vislumbran los muros de un monasterio fortificado, que vuelven a desaparecer en la siguiente. Lidia, la asistente de Gentili, trata de aclararse con el croquis de la ruta.

—Creo que tendríamos que haber torcido a la izquierda en la última curva.

—¡Pero si no era más que un camino vecinal! —contesta Gentili—. ¿Adónde va a llevar esta carretera más que al convento? ¡Después de todo, los frailes llevan siglos viviendo ahí!

—Pero puede que lleven siglos haciendo el camino a pie. Lo importante es que no nos quedemos varados. Por cierto, profesor, ¿qué cree que vamos a encontrarnos?

—Seguro que algo arruinado por el agua. Y puede que un par de partituras de interés... si es que están secas.

El vehículo se aproxima a un viejo muro construido en piedra de la región. Se detienen en una explanada rodeada de adelfas y buganvillas. Ya estaban esperándolos. Un fraile los conduce a él y a la asistente por

los largos pasillos del monasterio, rodeando un claustro, hasta la biblioteca. El pelo gris del abad que los recibe le confiere un aire estrafalario.

Gentili y el abad se encuentran en una sala de altos techos ricamente decorados. La pintura de los frescos, que representan el Juicio Final, está muy descolorida. Gentili sigue con la mirada la huella de un reguero que va de la pared hasta el techo y que ha cubierto de un moho verdoso los cuerpos de los condenados al infierno. A través de algunos agujeros en el tejado se deja entrever parte del cielo.

Como queriendo apartar la vista del visitante del moho, el abad señala las paredes revestidas de madera de la biblioteca, en las que se suceden miles de volúmenes en fila. Lleva a Gentili hasta un estante que alberga tomos de gran formato.

—Lo que tiene ante usted, *professore,* es un tesoro aún por descubrir. Nadie ha tocado estas partituras desde hace más de cien años.

Gentili toma en las manos algunos de los volúmenes, hinchados por la humedad. Cuando extrae de otro rincón uno de los ejemplares secos y lo abre, una nube de polvo le sube hasta el rostro y, por un segundo, también envuelve la cabeza del religioso. El experto hojea la partitura. No está impresa, sino manuscrita. En vano busca el nombre del autor.

—¿Han llegado a interpretar alguna de estas piezas en el monasterio?

—¡Aquí únicamente cantamos, *professore!* ¡Y, además, a capela!

Gentili está sorprendido por la supina ignorancia del abad, y también un poco enojado. ¿El buen hombre quiere venderle algo sin tener ni idea de lo que tiene? Aunque es una oportunidad para él, Gentili, de mostrarle los límites de su interés y conseguir que le baje el precio.

—No todo lo antiguo merece ser redescubierto. ¿Para qué querría comprar la Biblioteca Nacional de Turín todo este papel viejo?

El abad levanta la vista al techo enmohecido, como si buscase la respuesta allí. Gentili toma otro volumen, lee las notas y, de repente, se queda estupefacto. En su cabeza toma forma un solo de violín, que llena la vasta estancia con un solemne largo.

—Esto sí que suena a música. ¿Tiene alguna idea de quién la ha compuesto?

El abad no sabe responderle. Gentili abre el ejemplar por la portada, pero no aparece ningún nombre.

—¡Me apostaría lo que fuera a que tenemos ante nosotros un concierto de violín de Vivaldi!

—¿Vivaldi? —pregunta el abad—. ¿Quién es? ¿Es conocido?

—Ay, monseñor. A Vivaldi no lo conocen más que media docena de musicólogos alemanes, y tan solo porque un tal Johann Sebastian Bach lo copió y, como buen alemán, ¡indicó la fuente! ¿Cuántos volúmenes tiene de Vivaldi?

—Como mínimo diez —responde el abad a la buena de Dios—, ¡pero bien podrían ser ochenta!

Entre todos sacan del estante una veintena larga de volúmenes. Al inventariarlos se encuentran partituras de ópera en cuyo título figura por fin el nombre de Antonio Vivaldi, cientos de conciertos para violín, veintinueve cantatas y un oratorio. La mayoría de las partituras son manuscritas y el experto turinés reconoce al autor por una particularidad concreta: en las primeras páginas, la clave del bajo y la del violín aún aparecen marcadas con un trazo potente. Además, están anotadas con símbolos casi taquigráficos y el marasmo de notas se desliza en oleadas por las páginas, con señales apenas legibles en los márgenes y más allá.

En total son trece volúmenes los que Gentili —a reserva de una investigación más exhaustiva— atribuye a Vivaldi como autor. Pero la estantería también aloja obras de otros maestros olvidados y que al experto le gustaría incorporar a la Biblioteca Nacional de Turín.

—¡Empecemos hablando de los trece tomos de Vivaldi! ¿Cuánto pediría por ellos? —pregunta Gentili.

—¡Catorce! —lo interrumpe Lidia, la asistente.

Acaba de encontrar en un anaquel al que ha accedido con una escalera de mano otro volumen de Vivaldi, que le entrega a su superior. Este lo abre y lee las notas. En su cabeza suenan los primeros compases del *allegro* de *Las cuatro estaciones*. Está abrumado, pero disimula la emoción.

—Está bien, catorce tomos. ¿Cuánto quiere por ellos?

El abad cavila, no tiene la menor idea de cómo ponderar el valor de los catorce volúmenes.

—¡Cincuenta mil liras!

—No puede estar hablando en serio —contesta Gentili, que tampoco sabe lo que vale el hallazgo—. ¿Cincuenta mil liras por un compositor que nadie toca desde hace ciento cincuenta años? Hagámoslo al peso: ¡trescientas liras por cada kilo!

—¡Trescientas liras por cada cien gramos! —contraataca el abad.

Mientras los dos regatean, se desata una tormenta. La copiosa lluvia que penetra por los agujeros del tejado los expulsa de la biblioteca. Por orden de Gentili, noventa y siete volúmenes, entre ellos catorce

partituras de Vivaldi, se cargan en el descapotable, cuyo techo el chófer ha cerrado justo a tiempo.

Capítulo 52

El precio acordado entre la Biblioteca Nacional de Turín y el monasterio por los volúmenes de Vivaldi no aparece en el sitio web de la biblioteca. Podría haberse acercado bastante a la cifra que el abad, en su ignorancia, había nombrado inicialmente por inspiración divina; en cualquier caso, era un importe que rebasaba con mucho las posibilidades económicas de la biblioteca turinesa. Gentili dio con un corredor de bolsa de la ciudad, llamado Roberto Foà, dispuesto a aportar la suma exigida con la condición propuesta por Gentili de que la colección, que una vez adquirida se donaría a la biblioteca, llevase el nombre de su hijo Mauro, que había muerto de niño. *Raccolta Mauro Foà*: ese es el nombre con el que se incorporó a los fondos de la Biblioteca Nacional de Turín.

Al examinar con cuidado los volúmenes, Gentili se percató de que lo que había comprado era, a lo sumo, la mitad de una colección originalmente completa de manuscritos de Vivaldi. En algunas de las partituras de óperas faltaban el segundo o el tercer acto; en los conciertos de violín, movimientos enteros. ¿Tendría ante sí las ruinas de alguna lucha acerada por una herencia, que se habría librado sin tener en cuenta la integridad de los manuscritos?

Tras una búsqueda llena de peripecias por parte de los detectives musicales a las órdenes de Gentili, esto es lo que averiguaron: el conde

Marcello Durazzo, que a su muerte en 1922 había legado al monasterio del Piamonte las partituras de Vivaldi reunidas en la colección *Mauro Foà,* tenía un sobrino llamado Giuseppe Maria Durazzo. A la muerte del hermano de Marcello Durazzo, el sobrino había heredado la otra mitad del tesoro vivaldiano. Gentili logró que este se mostrara dispuesto a vender su parte de la herencia por una cifra tan exorbitante como la del abad. Pero solo después de que un segundo mecenas, el fabricante de tejidos Filippo Giordano, se hubiera comprometido a pagar el descabellado precio de setenta mil liras.

Los detalles de esta historia de descubrimiento son tan disparatados que hasta un doctor de guiones de Hollywood se negaría a explotarlos en una película sobre Vivaldi: demasiado complicados, demasiado inverosímiles y, sobre todo, ¡demasiado cursis!

He aquí los hechos:

Resultó que el segundo mecenas, Filippo Giordano, también había tenido un hijo que murió en la infancia. Y, una vez más, Gentili le propuso que bautizase con su nombre la colección que donaría a la Biblioteca Nacional de Turín. Por eso, esta se conoce hoy en día como *Raccolta Renzo Giordano*.

Así, la adquisición de los manuscritos de un autor sin hijos, que compuso buena parte de sus conciertos para las expósitas de la Pietà, se debe a dos hombres ricos que perdieron a sus hijos de forma prematura.

Tampoco es que los problemas acabasen con la adquisición de esta segunda colección. El sobrino, Giuseppe Maria Durazzo, había impuesto a la venta de su herencia, entre otras grotescas condiciones, que mientras viviera las obras de Vivaldi por él cedidas no se podrían interpretar en público. Después de todo, formaban parte de su patrimonio personal. ¿Por qué iba a poder oírlas nadie, salvo él y sus selectos invitados?

Por suerte, el difícil heredero también murió en algún momento.

Pero entonces se cruzaron en el camino del redescubridor los acontecimientos mundiales. En 1936, seis años después de que los manuscritos de Vivaldi se reunieran en la biblioteca turinesa, Alemania firmó con Italia un «pacto de amistad»: había nacido el «eje Roma-Berlín». Durante los años siguientes, Italia dictó leyes que prohibían a los judíos casarse con «arios», servir en el ejército, en la administración y en cualquier otra institución pública del país. Gentili era judío, al igual que los mecenas Foà y Giordano, a quienes él había inspirado. Gentili se vio obligado a abandonar la Universidad de Turín y pasó la mayor parte de los años de la dictadura fascista escondido. Murió en

Milán en 1954.

Fue necesaria la fascinación del poeta Ezra Pound y su amante Olga Rudge, una notable violinista estadounidense, para promover un pequeño renacimiento vivaldiano en mitad del fascismo. En 1938 y 1940, organizaron conciertos de Vivaldi en Siena y Rapallo. Para ello emplearon reproducciones de las partituras en microfilm que Pound se había hecho enviar de la Biblioteca del Estado de Sajonia en Dresde. Cuando la Biblioteca Nacional de Turín se negó a mandarle microfilms de los manuscritos turineses, llamó sin tardanza a un buen conocido del gobierno de Mussolini, el ministro de Educación Giuseppe Bottai. Este dio curso a su petición de inmediato; seguro que no faltaron los correspondientes saludos fascistas.

El verdadero despegue de la música de Vivaldi debemos agradecérselo al Istituto Italiano Antonio Vivaldi, fundado en 1947 en la península veneciana de San Giorgio, y a los «nuevos medios»: la radio y el disco de vinilo. Las grabaciones cada vez más numerosas de obras de Vivaldi por parte de orquestas de cámara como *La Scuola Veneziana, I Virtuosi di Roma* o *I Musicisti* lograron una difusión cada vez mayor de las obras del compositor. Solo de *Las cuatro estaciones* existen cientos de grabaciones.

Las cuatro estaciones, según Michael Ballhaus, sería hoy la obra más reproducida de la música clásica. Ni siquiera Mozart o Beethoven estarían a su altura.

Lo acababa de buscar en Google, añadió.

Pospreludio

La imagen de Michael Ballhaus que más grabada tengo en la memoria de sus últimos años lo muestra durante un atardecer de verano, en la escalera exterior del edificio en cuya segunda planta vivía. Incluso en los últimos dos años, cuando ya no veía más que sombras y contornos, les dio un inmenso valor a dos cosas: su aspecto físico y su independencia. Le gustaba tomarme del brazo cuando enfilábamos el vestíbulo, que carecía de pasamanos, camino de la puerta, pero me soltaba, resuelto, en cuanto llegábamos a la escalera que desembocaba en la calle. Esto ya me lo conozco como la palma de la mano, me decía. Yo caminaba dos pasos por delante, para poder agarrarlo si tropezaba. Pero entonces, al quedarme al pie de la escalera y ver cómo el sol de última hora le despertaba una sonrisa en el rostro, contemplaba a un hombre anciano y bello, todavía dispuesto a conquistar el mundo.

En la calle tenía que volver a enlazarse a mí, porque no distinguía con claridad la acera de la calzada y apenas percibía la sombra negra de mi descapotable. Pero en ningún caso podía tomarle la mano para guiarlo hasta él; llevarlo así era algo que consideraba degradante, conque ¡siempre del brazo y nada más!

En el restaurante nos recibía el propietario, que lo saludaba por el nombre y lo conducía hasta «su mesa». Yo le leía la carta, que probablemente se sabía de memoria, pero era evidente que cada vez

esperaba algo nuevo, insospechado: un plato que aún no hubiera probado allí. Cuando le trajeron el *fegato alla veneziana* que había elegido, me di cuenta de que tenía que cortarle el hígado y guiar su tenedor hasta los pedazos de carne.

—¡Maravilloso! —decía cada vez que, con mi ayuda, había alcanzado un bocado con las puntas del tenedor y se lo había llevado a la boca—. ¡Saboreo cada día! He tenido una vida maravillosa y, ahora, descubro con los audiolibros la literatura mundial para la que nunca había tenido tiempo.

Hacía algunas semanas que evitaba mirarlo a los ojos, pues no quería comprobar si todavía era capaz de responder de alguna manera a los míos. Una vez lo hice, directamente... y los suyos ya no me respondieron.

Después de comer, continuamos la conversación en su casa. Michael me dirigió mientras yo me subía a una escalerilla y, siguiendo sus instrucciones, saqué del mueble una determinada botella de tinto, cuya ubicación y productor se sabía al dedillo. Casi siempre se trataba de un vino de buena calidad, francés, cuya añada oscilaba entre su fecha de nacimiento y la mía. No se privó de oler el corcho antes de aprobar la botella. Después de esta pausa y tras asentir una vez que había degustado con parsimonia el primer trago ritual, retomó una cuestión que yo había introducido casualmente más de una hora antes: «¡El beso más largo de mi vida!». Le había hablado de un amor que había comenzado con el beso más largo que jamás diera. Y ahora él quería saberlo todo... y con todo detalle.

—¿Cuánto duró el beso?

—Cuarto de hora.

—Diría que exageras. ¡Y sin ninguna vergüenza!

—¡Tampoco es que mirase el reloj!

La conversación le recordó una anécdota suya: la escena inicial de la historia de amor con su segunda mujer, F. La diferencia de edad entre Michael y ella era similar a la que hubo entre Anna y Vivaldi. Su historia había comenzado con un abrazo y un beso interminable. Pero durante la pedida de mano, que había planeado con suma cautela, todo salió mal.

Él, operador de cámara, lo que había imaginado más que nada era el escenario de la pedida de mano. La proposición tenía que celebrarse en un entorno único: Roma, pero no en una plaza cualquiera de la ciudad, sino en la mismísima Capilla Sixtina. Así que Michael y F., que no sabía nada de sus planes y a quien había invitado a pasar «un fin de semana

en Roma», llegaron a la cola delante del Vaticano. Había una fila de turistas tan larga que la vista no alcanzaba el final; todos trataban de llegar a la Capilla Sixtina por motivos muy diferentes a los suyos. La pareja esperó más de dos horas antes de darse por vencida. Como es natural, Michael no quería explicarle a su futura esposa —¡y menos en mitad del gentío!— por qué iban a tener que esperar una o dos horas más. La escena, que sin duda a Scorsese le habría encantado rodar, con su operador de cámara arrodillado delante de la novia en mitad de la Capilla Sixtina, no tuvo lugar. Michael quiso volver al maravilloso restaurante en el que el equipo del director estadounidense había celebrado en Roma el final del rodaje de *Gangs of New York*. Pero no recordaba el nombre. Los dos acabaron perdidos en una estrecha bocacalle cerca de la vía del Corso. Y allí, en un bar para turistas, de esos que ofrecen por diez euros un menú de tres platos con bebida incluida, Michael Ballhaus hincó la rodilla delante de F. Y ella aceptó.

Durante nuestros últimos encuentros, a Michael se le había ido ensombreciendo el humor cada vez más. Ya no quedaba nada de su animación y de su terca oposición contra la inapelable ceguera. Precisamente en esos últimos años le habían concedido todos los galardones que un cámara pueda recibir, el último de ellos un «oso de Berlín» en honor a su carrera. Para aquella ocasión le escribí un discurso siguiendo sus propuestas. Pero luego Michael prefirió improvisarlo totalmente, sin dirigir una sola vez la mirada a las enormes letras del texto que llevaba preparado. De todas formas, no habría podido leerlo, así que se limitó a usar una o dos expresiones que había retenido en la memoria. Fue un discurso fabuloso, desnudo, que le salió del corazón. Ya no tenía miedo de hablar delante de un público de millares de personas.

Los días siguientes, repletos de buenos deseos y llamadas telefónicas, se le pasaron en una especie de embriaguez, me dijo. «¿Y ahora qué? ¿Qué puede hacer un cámara que ya no ve?».

Ya no le quedaban ganas, continuó, ya no pensaba en hacer todo lo que la naturaleza le exigía al final de su vida. Se le había agotado la paciencia con la ceguera.

Poco antes de morir me llamó, quería «verme» una vez más. Cuatro personas nos sentamos a la mesa en su cuarto de estar: Michael, su mujer, F., la hija que tenía de su primer matrimonio y yo. Las ventanas estaban abiertas, por ellas se colaba el gorjeo de los pájaros. La luz del sol de aquel abril, por lo demás gris, iluminaba la pieza. Michael estaba sentado frente a mí con una preciosa camisa gris; los inevitables

tirantes sujetaban un pantalón de lino claro recién planchado. Todo un caballero, que cara a cara con la muerte seguía dando importancia a su aspecto físico. F. había preparado espaguetis a la boloñesa y yo, siguiendo las instrucciones de Michael, saqué del mueble un Châteauneuf-du-Pape del setenta. Olió el corcho, pero no tuvo nada que objetar.

Charlamos durante más de una hora sobre esto y aquello, sobre nuestros primeros encuentros, sobre nuestros hijos, sobre todas las cosas que al final de aquel día no habrían acabado. Antes de despedirnos le dije que iba a escribir un libro sobre Vivaldi y que se lo dedicaría. Pareció que la idea le gustaba.

En el momento de despedirme, como de costumbre le di un beso en la mejilla izquierda, luego en la derecha. Por último, le di un beso en la boca. Se quedó sorprendido, pero no pareció molestarlo.

Dos días después me enteré de su muerte.

Echo en falta las imágenes de Michael Ballhaus para la música de Antonio Vivaldi.

Mis fuentes

Como es lógico, no habría podido escribir este libro sin apoyarme en los estudios y biografías que han ido publicándose desde el redescubrimiento de Vivaldi. Este es el momento de demostrar mi agradecimiento a los autores de las obras que he utilizado.

Las fuentes más productivas para este libro fueron las *Informazione e Studi vivaldiani,* editadas por el Istituto Italiano Antonio Vivaldi de Venecia. En ellas encontré información sobre distintos aspectos de mi historia sobre Vivaldi: su enfermedad, los nombres y el destino de las *figlie di choro* de la Pietà o el estado actual de la cuestión en lo relativo a Anna Girò. A Antonio Fanna y Angelo Ephrikian, que en 1947 crearon la institución, financiada por la Fondazione Giorgio Cini, también les agradezco la edición fiel de la música de Vivaldi y las primeras interpretaciones en salas de conciertos, filarmónicas y teatros líricos. Fanna y Ephrikian, además, promovieron las primeras grabaciones de Vivaldi con la casa Ricordi, desatando una pasión por el compositor que ha llegado hasta nuestros días.

No hay obra que haya consultado con tanta frecuencia como *Antonio Vivaldi. A Life in Documents*, de Micky White, (Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2013). La inglesa emprendió la tarea más obvia, y también la más difícil para el reconocimiento de un genio de la música olvidado y de cuya vida apenas se sabe nada: reunió todos los documentos en los que aparece el nombre de Antonio Vivaldi, ya sea como autor (cartas, denuncias, declaraciones, etc.) o como destinatario (contratos de

alquiler, demandas, contratos, etc.), y los editó en orden cronológico. Ella misma fue quien descubrió algunos de estos documentos. Sus breves explicaciones en inglés para unos textos en italiano nada fáciles de entender se cuentan entre lo mejor que puede leerse sobre Vivaldi y dan fe de un profundísimo conocimiento que muy pocos expertos poseen. Cuenta una leyenda que, durante sus años en Venecia, Micky White vivió algunos meses como becaria en la parte de la Pietà que aún sigue en pie.

La monumental *La Storia di Venezia nella Vita privata* (Bérgamo, Instituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903), de Pompeo G. Molmenti, ha demostrado ser una enciclopedia indispensable para conocer la vida en Venecia. Molmenti, escritor e historiador, se interesó por prácticamente todo aquello que marcó el día a día en Venecia desde su fundación hasta finales del siglo XVIII: la moda, las festividades religiosas o profanas, los torneos, la vida de nobles y plebeyos, los objetos de lujo, el concepto de honor y el desarrollo de los duelos, el divorcio y las amantes, las bodas y los entierros, los teatros y los conservatorios.

La sátira de Benedetto Marcello *Das Theater nach der Mode* fue publicada por primera vez en alemán en 1917, en Múnich y Berlín. Para mis citas he empleado la excelente traducción de Alfred Einstein.[2]

Naturalmente, no podría concluir sin mencionar los documentos autobiográficos que me han servido de testimonio sobre la época de Vivaldi: *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*, de Carlo Goldoni;[3] *Bekenntnisse*, de Jean-Jacques Rousseau;[4] *Geschichte meines Lebens*, de Lorenzo da Ponte;[5] *Lettres familières d'Italie*, de Charles de Brosses,[6] y, con enorme frecuencia, *Geschichte meines Lebens* de Giacomo Casanova.[7]

Para reconstruir el redescubrimiento de las partituras de Vivaldi, he acudido sobre todo a «Discovering the Rediscovery of Antonio Vivaldi» (*The Choral Journal*, vol. 55, n.º 10, 2015), de Miles Fish. Justo cuando había acabado de trabajar en mi libro me enteré de que existía otro que trataba sobre el redescubrimiento de Vivaldi. Es *L'affare Vivaldi*, de Federico Maria Sardelli (Palermo, Sellerio editore, 2015).

La biografía más actualizada es la de Gianfranco Formichetti: *Vita di Antonio Vivaldi* (Milán, Bompiani, 2017). Formichetti posee el talento de presentar los hechos históricos y los últimos hallazgos de la investigación vivaldiana con precisión y, al mismo tiempo, con inspiración narrativa.

La monografía de Virgilio Boccardi *Vivaldi a Venezia* (Treviso, Canova, 2003), publicada mucho antes que la obra de Formichetti, me acompañó sin descanso durante las primeras investigaciones y me sorprendió con sus frecuentes interludios escénicos.

La biografía más conocida en el ámbito internacional, *Antonio Vivaldi* (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1985) es obra del historiador de la música inglés Michael Talbot,[8] quien es a un tiempo asesor histórico de la Vivaldi Society of Great Britain y miembro de la Royal Musical Association y del Comitato Scientifico del Istituto Italiano Antonio Vivaldi. También podríamos decir que Michael Talbot es un pionero, un gran maestro de la investigación vivaldiana. Casi nadie como él ha contribuido al análisis musical de las obras de Vivaldi y combina a la perfección unos conocimientos expertos —como uno ya sabe y espera de los mejores autores ingleses— con un estilo ameno y no exento de un puntito de maldad.

El primer libro que leí al comienzo de mi trabajo literario sobre Vivaldi —digamos que en 2003—, fue la monografía *Vivaldi,* de Michael Stegemann, publicada por Rowohlt (Reinbek bei Hamburg, 1985). Aunque esta obra ya ha sido superada por la investigación vivaldiana en ciertos aspectos, como la edad de Anna Girò, por ejemplo, aún lo guardo como oro en paño. Y no solo por la belleza del objeto usado. Michael Stegemann rescató numerosos documentos de la época y los incorporó a su descripción de Vivaldi. Debo a este libro, entre otras muchas cosas, dos largas citas literales de contemporáneos alemanes sobre el compositor.

Una biografía en alemán infravalorada es *Vivaldi,* de Karl Heller (Leipzig, Reclam, 1991). El musicólogo de Rostock no solo presentó un estudio exhaustivo de la vida del maestro a la luz de la documentación disponible en aquel momento. Gracias a su acceso al departamento de música de la Biblioteca del Estado de Sajonia, también pudo consultar muchas fuentes poco mencionadas y documentar con numerosas citas el debate sobre Vivaldi entre los investigadores bachianos. Además, merece tenerse en cuenta su opinión sobre el papel determinante de Vivaldi en el desarrollo de la forma concierto.

También cabe mencionar algunas novelas sobre Vivaldi que me han servido de inspiración:

Alejo Carpentier, *Barockkonzert*, Fráncfort, Suhrkamp, 1976.[9]
Barbara Quick, *Vivaldis Virgins*, Nueva York, HarperCollins, 2008.[10]
Tiziano Scarpa, *Stabat Mater*, Turín, Einaudi, 2008.
Hans-Ulrich Mielsch, *Vivaldis Annina*, Colonia, Kiwi Bibliothek, 2001.

También quiero dar las gracias por las recomendaciones, discusiones y la paciente compañía a:

Volker Schlöndorff, Christine Becker, Antonio Fanna, Virgilio Boccardi, Giuseppe Ellero y Ettore Camuffo.

2 N. de la Trad.: Existe una edición en español: *El teatro a la moda*, Madrid, Alianza Música, 2001 (trad. Stefano Russomanno).
3 N. de la Trad.: Existe una edición en español: *Memorias*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1994 (trad. Borja Ortiz de Gondra).
4 N. de la Trad.: Existe una edición en español: *Las confesiones*, Madrid, Alianza, 1997 (trad. Mauro Armiño).
5 N. de la Trad.: Existe una edición en español: *Memorias*, Siruela, Madrid, 2006 (trad. Esther Benítez).
6 N. de la Trad.: Existe una edición en español: *Cartas confidenciales sobre Italia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2011 (trad. Eduardo Gil Vera).
7 N. de la Trad.: Existe una edición en español: *Historia de mi vida*, Gerona, Atalanta, 2009 (trad. Mauro Armiño).
8 N. de la Trad.: Existe una edición en español: *Vivaldi*, Madrid, Alianza Música, 1990 (trad. Javier Alfaya y Pilar Tomás).
9 N. de la Trad.: La edición original de esta obra, en español, es *Concierto barroco*, Madrid, Siglo Veintinuno de España, 1974.
10 N. de la Trad.: Existe una edición en español: *Las vírgenes de Vivaldi*, Madrid, Maeva, 2007 (trad. Jofre Homedes Beutnagel).

Glosario

En el libro aparecen con frecuencia ciertas expresiones y palabras en italiano y latín, algunas de las cuales aprovecho para traducir y explicar brevemente aquí.

Ad maiorem Dei gloriam: «a mayor gloria de Dios».

Amicizia: amistad

Basso continuo: bajo continuo. La voz instrumental más grave, que se tocaba con distintos instrumentos, como el clavicémbalo o la viola da gamba.

Burchiello: embarcación histórica de madera, con una cabina y varios balcones profusamente decorados, que se utilizaba para el transporte de personas y objetos de las clases altas de Venecia.

Cappella Ducale: capilla ducal; se trata de la orquesta y coro de la catedral de San Marcos de Venecia.

Convivenza: convivencia.

Devozioni: devociones.

Fai la buona!: «¡pórtate bien!».

Figlia: hija; su plural es *figlie*.

Figlie di choro: expósitas que recibían formación musical para cantar en el coro o tocar instrumentos en la orquesta. En ambos casos se las consideraba *figlie di choro*: «hijas del coro». En la bibliografía también aparecen con frecuencia bajo el nombre de *figlie privilegiate*: «hijas privilegiadas».

Figlie di comun: las expósitas comunes, que recibían formación básica, pero no musical.

La follia: significa literalmente «la locura» y es una forma musical típica del Barroco que cultivaron numerosos compositores. Como en origen se trataba de una danza portuguesa, pasó a la lengua española con la grafía «folía».

Lira: las monedas de uso común en la Venecia de la época eran el *zecchino* (cequí), el *ducato* (ducado), la *lira* y el *soldo*. Los siguientes «tipos de conversión» podrían servir como valores orientativos con respecto a nuestra época: «Una moneda de oro (cequí) tenía el valor de 22 liras de plata; el valor de un ducado (*ducato corrente*) solía ser de 6 liras y 4 *soldi*, y a veces también de 8 liras. Una lira equivalía a 20 *soldi*. Tomando como base que un ducado valía 6 liras y 4 *soldi* (= 6,2 liras), se infiere que un cequí valía alrededor de 3,5 ducados». (Karl Heller, *Antonio Vivaldi*, Leipzig, Reclam, 1991, p. 396).

Maestro di cappella da camera: maestro de capilla, compositor, director y arreglista de una orquesta.

Nuntius: el nuncio era el embajador apostólico enviado por el papa en representación del Vaticano y actuaba como sacerdote y diplomático.

Parlatorio: locutorio o sala de visitas.

Pepiano: tipo de palco en la platea del teatro veneciano.

Per aspera ad astra: significa literalmente «por el sendero áspero, a las estrellas» y subraya el esfuerzo necesario para alcanzar el triunfo.

Piano nobile: la «planta noble» de un palacio o casa solariega, que quedaba por encima de la planta baja; era donde se recibía a las visitas.

Più presto di possibile: «lo más rápido posible», indicación jocosa que se encuentra en una de las partituras de Vivaldi y que, con seguridad, utilizó con frecuencia durante sus ensayos con las *figlie di choro*.

Putta: los angelotes o *putte* actúan como músicos y mensajeros del amor en la pintura y escultura del Barroco. En Venecia se popularizó la expresión *le putte di Vivaldi* para referirse a las muchachas de Vivaldi.

Sacrum militare oratorium: oratorio sagrado y militar.

Sbirro: esbirro; denominación peyorativa que se daba a los agentes, a menudo corruptos, de la Inquisición en la República de Venecia.

Scafetta: es el torno del Ospedale della Pietà donde se depositaba a los recién nacidos.

Stai zitto!: «¡cállate!».

Ti ammazzo: «Voy a matarte».

Violone: instrumento de cuerda con cinco o seis cuerdas.

Visitazione della Beata Vergine Maria ad Elisabetta: Visitación de la santísima virgen María a Isabel. Designa en el cristianismo la visita que María, embarazada de Jesús, hace a su prima Isabel, encinta a su vez de san Juan Bautista, y que se describe en el Evangelio de Lucas (1, 39-56).

Descarga la guía de lectura gratuita
de este libro en:
https://librosdeseda.com/